SŐTÉR ISTVÁN

Romantika és realizmus

SŐTÉR ISTVÁN

ROMANTIKA ÉS REALIZMUS

SŐTÉR ISTVÁN

ROMANTIKA ÉS REALIZMUS

VÁLOGATOTT IRODALMI TANULMÁNYOK

SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ
1956

A MAGYAR ROMANTIKA

I

1. A magyar romantika helye az európai romantikában

Irodalmunk fejlődésének egy fontos szakaszán jelentős helyet foglal el az az áramlat, mely a francia forradalom, illetve a napóleoni háborúk után bontakozik ki, s uralkodik egy ideig az európai irodalmakban: a romantika. Ez az irodalmi iskola alapjában reakciós, ellenforradalmi jellegű volt: „csömörrel fordított hátat a tömegeket mozgató nagy politikai érzelmeknek, a magánélet hangulataiba, a privát fájdalmak kicsinyességébe menekült" (Révai József: *Kölcsey Ferenc; Marxizmus, népiesség, magyarság*, Budapest, 1948. 16. l.). Mégis, a mi reformkorunkban, a nemesség vezette polgárosodási törekvések idején, az ország polgárivá átalakításáért folytatott harcok során, a nemzeti érzületet hirdető, nagy alkotók műveiben: Kölcseynél, Kisfaludy Károlynál, Bajzánál, Vörösmartynál, Eötvösnél — majd pedig 48 hajnalán, a fiatal Magyarország íróinál, és sok helyütt Petőfinél is, a romantika nem egy elemével találkozunk. Mi több, Világos után, Jókai művében a romantika egy sajátos újjászületésének, Keményében pedig továbbélésének lehetünk tanúi. Ezek a jelenségek arra figyelmeztetnek, hogy a romantika kérdésével foglalkoznunk kell, ha e fontos korszak irodalmi arculatát meg akarjuk érteni. De ehhez a megértéshez csak oly módon juthatunk el, ha a romantika áramlatát a maga ellenmondásosságában vesszük szemügyre — ha szembeállítjuk a romantika „menekülő" jellegét a nemzeti célok harcos jelle-

gével — ha szembeállítjuk a romantika polgári vonásait a mi irodalmunk nemesi vonásaival. A „forradalomtól megcsömörlött polgár kiábrándulása", melyre Révai József figyelmeztet (uo. 18. l.) — és a haladásban bízó, azt teljes hittel igenlő, nagy magyar költők világnézete: íme, újabb ütközési pont a nyugati s különösképp a német romantika lelkülete és a 48 felé mutató magyar viszonyok között.

De talán nem is szükséges egyenest a magyar helyzethez folyamodnunk azért, hogy a romantika kérdésének bonyolultságát észrevehessük. Hisz nyilvánvaló, hogy egészen másként jelentkezik a romantika a német, a francia, az orosz — és a magyar irodalomban. Lukács György mutat rá arra, hogy a német romantika is „modernné" akarja átalakítani az országot — „de az abszolutizmus megsemmisítése *nélkül*, a feudális maradványok eltörlése *nélkül*" (*Az újabb német irodalom rövid története*, Budapest, 1946. 43. l.). Hogy a legnagyobb magyar alkotók művében erről aligha lehet szó, az nem kétséges. De különbség van a magyar és a német romantika jellegében a felvilágosodáshoz való viszony miatt is. A német romantikában „a felvilágosodással való szembeállás, a vele való szakítás az alaptendencia" (uo. 44. l.). Kölcsey, Vörösmarty, Szalay, Eötvös művében viszont sajátos kapcsolat jön létre a romantika és a felvilágosodás között. Látjuk majd, hogy bizonyos okok miatt a francia romantikának olyan védői is, mint Bajza — esztétikai elméleteiket nagyrészt a német romantika esztétikája nyomán (Schlegel, Tieck, Jean Paul stb.) építik föl. De ezek az elméletek, az irodalmi élet harcaiban egészen másféle célzattal érvényesülnek nálunk, mint Németországban. Látjuk majd, hogy Bajza éppúgy, mint Szalay, miként utasítják el a Novalis-típusú romantikát. Amennyire jelentős az az irány, melyet Kazinczy, Kölcsey és társaik számára Goethe, Schiller — sőt, Matthisson jelöl — annyira csekély alkotóink gyakorlatában a Schlegelek, vagy Novalis, Hölderlin, Tieck, E. T. A. Hoffmann stb. példájának érvényesülése. Külföldi útján a fiatal

Szalay Tiecket éppúgy felkeresi, mint Victor Hugot — de kritikusi munkásságában nemhogy az előbbit, de még az utóbbit is csak igen komoly fenntartásokkal szemléli.

Mégis, a német romantika — illetve: *általában*, a romantika — fejlődési jelenségei közt akad olyan is, mely a mi irodalmunkban is felismerhető. Lukács György fejti ki a nagy alkotók romantikával szembeni magatartásának egyik fontos mozzanatát: azt, hogy „a romantikus tendenciát, mint az új életformák szükségszerű következményét, alkotómódszerükbe és irodalomelméletükbe" fel akarják venni, — de azt mintegy megszüntetve, átalakítva (*Goethe és kora*, Budapest, é. n. 61—62. l.). A romantikával szembeni ilyen, „*megszüntetve megtartó*" álláspont érvényesül nálunk, Kölcsey, Kisfaludy Károly, Vörösmarty népdalkísérleteiben, *A karthausi*ban, sőt, a 40-es évek regényirodalmának tapogatódzásaiban is, melyek a realista ábrázolás felé néha a romantikus regényírás eszközeivel törekszenek.

Ha a német romantikának ellenforradalmi, felvilágosodás-ellenes jellegét világosan látjuk — lehetetlen ellenében a francia romantika érvényesülését teljességgel haladónak minősítenünk. Látni fogjuk, mily jogosan tiltakozik Erdélyi a 40-es évek franciás áramlata ellen, s mily indokolt gyanakvással szemléli Arany is a romantika ragadó „örvényét". Mégis Victor Hugo Cromwell című drámájának előszavát, a magyar kortársak valamiképp az élethez, az igazsághoz való közeledés programjaként üdvözölték — olyan útként, melyre épp a német romantika ködei közül kívánnak menekülni. Rámutatunk majd Bajza elméleti írásaiban a realista ábrázolás meglepően világos igényére — de arra is, hogy ez az igény, egyelőre, a francia romantika színpadi alkotásaiban elégül ki. Eötvös Hugo-tanulmányai nemcsak a liberális eszmeiség művészi kifejezéseként üdvözlik a francia romantikát — de annak a törekvésnek igazolásaként is, mely később az ún. „iránykölteszeti" vitá-

ban állítja szembe az öncélú művészet elvét a népszínművel, *A falu jegyzőjével* — és főként : Petőfivel.

Hugo művével, helyesebben : a szép és a csúf, a fenséges és a groteszk, a tragikus és a komikus romantikus párosításával, Ariosto, Cervantes, Rabelais — és Shakespeare feleleventésével, az erő, a szenvedély, a szélsőségesen egyéni érvényre juttatásával, a líraiság, a festőiség kibontakoztatásával stb. : a francia romantika a 20-as évek vége felé nem csupán a klasszicista művészet vagy a Chateaubriand-i, monarchikus-katolikus romantika ellen lépföl — de a német romantika ellen is. Ez utóbbinak igenlői — mint pl. Gérard de Nerval — a Cromwell után már csak magányos jelenségek maradnak. Az újabb polgári irodalomtörténetírásnak olyan kísérleteit, aminő pl. Albert Béguin-é, melyek a francia romantikát, sőt, az újabb francia költészetet is a német romantika „álomszerűségének" ihletéből — Ignaz-Vitalis Troxler, Gotthilf-Heinrich von Schubert, Carl-Gustav Carus, valamint Novalis, Tieck, Brentano életszemléletéből próbálják megértetni : csak különc és erőszakolt próbálkozásoknak tekinthetjük (l. A. Béguin : *Le rêve chez les romantiques allemands et dans la poésie française moderne.* Nogent-le-Rotrou, 1937.). A német romantika kozmikus éjszakájával szemben — az Hugo utáni romantika a Provence-i délt, vagy legalábbis a spanyol románcok éjjelét borítja hősei fölé. Az erdőn visszhangzó, mélabús kürthang, még Vignynél is Rolland hősi, napfényes tettét idézi. Musset Éjszakái, szenvedélyességükben és helyenkénti fülledtségükben — ugyancsak elütnek a Novalis-i himnuszoktól. De, ismételjük, e különbségek ellenére is, a francia romantikát mint egyértelműen előremutató áramlatot értékelnünk, s hazai hatását is ilyenként fognunk föl : hiba volna. Mi több, Bajza és Henszlmann vitájában, a „színi hatás" elve körül kialakult csatározásokban sem lehet — csupán haladás és reakció ellentéteit keresnünk.

Ha a német és a francia romantika e különbözőségei mellett még az angol romantikára gondolunk, még inkább ki-

világlik, mennyire helytelen csak általánosságban, *a* romantikáról beszélnünk. De talán még a fenti példánál is meggyőzőbb az orosz romantika sajátos helyzete. Rendkívül tanulságos cikkében *(Belinszkij harca a romantikus idealizmus ellen,* Irodalomtudományi Értesítő, 1953. 3. sz.), L. Ginzburg arra mutat rá, hogy „A dekabrista mozgalmat követő orosz romantika... a nyugati romantikától eltérően, nem forradalom ellenes reakció (nem a forradalom tagadása) volt ; éppen megfordítva, felelet a nemesi forradalmat vérbefojtó elnyomásra, a zsarnoki önkényre" (616. l.). Viszont ugyanakkor : „negyvenes évek szlavofil romantizmusa fokozatosan a burzsoa-demokratikus követelések elleni tiltakozássá vált" (uo.).

A romantika tehát a különféle népek irodalmában, sőt, mint az orosz példán láthattuk, különböző korszakokban is, más-másféle módon érvényesült. A magyar romantikát csak akkor érthetjük meg, ha jelentkezését a reformkor különböző szakaszaiban, különböző alkotóinál vizsgáljuk. A magyar romantikában megtalálhatjuk a német, a francia, az angol romantika nem egy elemét, hatását — mégis, ez a romantika, *habár ellenmondásos* voltában, ugyancsak különbözik a nemkevésbé ellenmondásos, sőt, helyenként reakciós, nyugati, romantikus áramlatoktól.

A magyar romantika önálló fejlődéstörvényeit azért kell hangsúlyoznunk, mivel gyakran találkozunk olyan kísérletekkel, melyek ezt a romantikát valamely elvont, „örök" romantika-fogalom jegyében próbálják megítélni. Az alábbiakban a romantikával nem mint esztétikai kategóriával — hanem mint történeti jelenséggel foglalkozunk, vagyis mint olyan iskolával, áramlattal, melynek megvan a maga programja, célkitűzése — megvannak az esztétikai ismertetőjelei, témái, sajátos érzés-állapotai, jellem-eszményei stb. A romantikus író többnyire tudatos híve, követője a romantika iskolájának, ars poeticájának.

A magyar romantika külön fejlődésére, a nyugati romantikától elütő voltára már jóideje felfigyelt az irodalomtörté-

netírás. Turóczi-Trostler József már 1913-ban figyelmeztetett arra, hogy a „A magyar irodalomnak sohasem volt olyan értelemben vett romantikus korszaka, mint a németnek s részben a franciának" (*Vajda Péter és a német romanticizmus*, EPhK. 1913. 247. l.). Ennek ellenére, a harmincas évek szellemtörténeti iskolája — Farkas Gyulára gondolok — bármily bőséges adattárral vállalkozott is a magyar romantika problémájának megoldására, abszurd hipotéziseken túl sohasem jutott. Farkas Gyulának két könyve is foglalkozik a magyar romantika kérdésével: *A magyar romantika* (Budapest, 1930), és a *Fiatal Magyarország* (Budapest, 1932). Az előbbinek „tájelmélete" már a kortársi pozitivisták oldaláról is, sok tekintetben helytálló ellenérveket és cáfolatokat vont magára. Teljességgel elfogadhatatlan az a nézet, hogy a magyar romantika megszűnik a 30-as évekkel, miután a *Csongor és Tündé*ben már eljutott volna csúcspontjára. A *Fiatal Magyarország*ban Farkas ezek után már mit sem próbál kezdeni a romantikának olyan jelenségeivel, mint a fiatal Eötvös műve, vagy Vajda Péteré, Czakó Zsigmondé, Kuthy Lajosé, Jókaié stb. A „hagyománymentő" Dunántúl, és a „külföldies" Tiszántúl szembeállítása pedig nem csupán azért sántító, mivel Nadler ötletének másolata — hanem azért is, mivel Farkas a táji „rokonság" kedvéért világnézetileg nagyonis elütő írókat kénytelen egymás mellé erőszakolni (pl. Kisfaludy Sándort és Bacsányit). Kelet és Nyugat, Tiszántúl és Dunántúl ilyenforma, mondvacsinált ellentéte mögött már megtalálhatjuk a magyar fasizmus korszakának népi-urbánus elméletét — és nem lenne nehéz kimutatnunk, hogy Farkas könyvéből a fasiszta irodalomtörténetírás mily sokat merített — pl. csak Kazinczy-képének kialakításához is (l. i. m. 45. l.). És ugyan mit gondoljunk az olyan „magyarázatáról", mely szerint a magyar romantika létrejöttének két „feltétele" volt: az egyik, hogy Vörösmarty eljusson a vallási közömbösségig — a másik, hogy Kölcsey „megértéssel" viseltessék a katolicizmus iránt?! Farkas Gyula teljességgel meg-

feledkezik a felvilágosodásról, mely a nemzeti érzés kialakulását éppúgy elősegítette, mint a felekezeti ellentétek „elsimulását" is. De hisz ez nem meglepő, mivel Farkas a „világnézetinél mélyebben ható erők" misztikus együttműködéséből próbálja a romantikát megmagyarázni. Ebből következnek az olyanféle, meghökkentő állításai is, hogy az „új nemzedéket", vagyis Vörösmartyékat világnézeti problémák „nem gyötrik" (i. m. 121. l.), és, hogy Bajza elfordul Goethétől, amikor a német irodalmat visszautasítja — holott valójában Bajza épp Goethéhez híven utasítja el a német romantikát. Természetesen, Farkas Gyula nem értheti meg Kölcsey, Kisfaludy Károly, Vörösmarty pesszimizmusát sem, amikor azt szembeállítja a „sürgető alkotási vággyal" (i. m. 199. l.), mellyel pedig még eredete is közös. Az sem lephet meg, hogy Kazinczy „konzervatív" voltának bizonyítékát látja kitartásában a klasszicizmus és felvilágosodás mellett, melynek folyóiratait hűségesen járatja (i. m. 236. l.), a 10-es években is. Farkas egyáltalán nem veszi figyelembe, mily mértékben készíti elő a talajt ez a klasszicizmus a magyar romantika számára — s ez utóbbi gyökereit a „dunántúli hagyományos költészetbe" vezeti vissza, „melynek számára a XIX. század elején a rokonlelkű osztrák romantika új fejlődési lehetőségeket nyit meg" (i. m. 247. l.). „Tájelméletébe" állítva ezt a tételt, kitűnik, hogy Farkas Gyula a magyar romantikában egy Habsburg-hű, egyoldalúan nemesi, lényegében konzervatív szemlélet irodalmi kifejezését kívánja látni. Márpedig Kölcsey, Kisfaludy Károly, Vörösmarty költészetét ilyennek mutatni, csak durva hamisítással lehet! Farkas Gyula a *Csongor és Tündé*vel zárja le a magyar romantika „nagy könyvét" — és ez a cezura Vörösmarty egész életművét, de főként a *Csongor*t hamis színben láttatja. Farkas Gyula értelmezésében a magyar romantika elveszti azt a 48 felé mutató jellegét, mely pedig épp a legfontosabb benne. Farkas Gyula a magyar romantikában kizárólag a „magyar nemesség hősi múltjának dicsőítését" látja *(Fiatal*

Magyarország, 9. l.), és értetlenül halad el a nép iránti érdeklődés olyan tanúságai mellett, melyekre pedig már Horváth János is rámutatott (*A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Budapest, 1927). Mi több, Farkas Gyula két könyve mit sem nyújt a magyar romantikának, mint esztétikai jelenségnek megértéséhez; az ő módszere úgyszólván műveiktől fosztja meg az írókat, az ő tárgyalási módja Petőfit sem mutatja nagyobb alkotónak — mint Dobsa Lajost. A szellemtörténeti módszer e két könyvben nem tud egyebet nyújtani, mint a legsivárabb pozitivizmus adathalmazát — de ezt is oly módon, hogy ezekkel az adatokkal egy hazug ellentétet: a „magyar lelkiségben" egymással „csatázó" Kelet és Nyugat ellentétét próbálná igazolni.

A magyar romantikának mindehhez semmi köze.

De még kevesebb a köze ahhoz a képhez, melyet Szerb Antal fest róla praeromantika-tanulmányában és irodalomtörténetében. A többi szellemtörténésztől Szerb elmélete abban különbözik — hogy a „mélylélektan"-nak is tág szerep jut benne. Amíg Farkas legalább az irodalmi élet adatai segítségével próbálta a romantika áramlatának magyarázatát adni — addig Szerb inkább ötleteket vet a magyar irodalom történetének margójára. A praeromantika-elmélet megfosztja történelmiségüktől a XVIII—XIX. századforduló irodalmi jelenségeit, agyonhallgatja a francia forradalmat, s kizárólag „lelki okokra" vezeti vissza a polgári korszak hajnalának irodalmát. A nemzeti eszme, mint a „faji misztikum" érvényesülése jelentkezik a praeromantika elméletében. Szerb Antal játékos ötlettel magát az érzelmességet, mint a „fegyelem" elleni lázadást magyarázza, s általában, a francia forradalmat megelőző, vagy követő irodalomban az „ösztönös tendenciák hirtelen felszabadulását" látja, az értelem ellenében. Természetesen, Rousseau egészen hamis szerepet kap ebben az elméletben, s érzelmes közhelyeket megszólaltató költők a pszichoanalízis halál-komplexumának felszínrehozóiként lépnek elénk.

Az irodalomtörténet holmi misztikus „lélektörténetté" alakul itt át — melyben némi leleménnyel bármifajta jelenségről bármit be lehet bizonyítani. Pl. Vörösmartyról is azt, hogy fiatal korszaka a „halál és az enyészet" jegyében áll. A francia rém-romantika sémáit utánzó Vörösmarty-költemények viszont a „kísértet-vágykép" kifejezői lesznek, a „földbe beásás" motívuma pedig a „visszaszületés" vágyának kényszerképzeteként minősül. Egy helyenként igen vájtfülű olvasó — s egy műkedvelő pszichoanalitikus jegyzeteinek gyűjteménye ez az irodalomtörténet — szomorú és kölönc dokumentumaként 30-as éveink világnézeti és kulturális zűrzavarának, s a polgári tudomány mindinkább mélyülő válságának. Amikor pedig a praeromantika-elmélet a „tudatalatti ösztönökre" való utalással, a faj fogalmát mint egy „homályosan parancsoló, mélyebb lelki tényező" jelentkezését tartja számon, s ily módon már a germán fajelmélettel is érintkezik: megdöbbenéssel kell végiggondolnunk az ilyen elméletek következményeit, melyeknek maga a szerző is egyik áldozatukká vált. Szerb praeromantika-elmélete éppúgy, mint a magyar romantikáról szóló fejtegetései: egy misztikus és önkényes fikció kibontásai — fikcióé, mely holmi idegállapotok lecsapódásainak tekinti a történelmi korszakokat és a művészeti alkotásokat. Az „ösztönösség", a „tudatalatti", a „mítoszi" ilyenféle irodalomtörténeti „szentesítése" ugyanolyan bomlási jelenség — mint Farkas Gyula alapjában fasiszta „tájelmélete".

Marxista-leninista irodalomtörténetírásunk még csak az első lépéseket tette meg a magyar romantika problémáinak feltárása felé. Király István Mikszáth-könyve a magyar romantika egyik legfontosabb vonására utal, s rámutat ellenmondásosságának okaira is. A magyar romantikának az a fejlődési folyamata, mely a *Zalán*nal indul meg, kétségtelenül, egyenest vezet Jókaihoz (i. m. 50. l.); és ebben a romantikában a nemzeti önállóság eszméje nyer kifejezést — mégpedig oly módon, hogy maga ez az eszme, hol a nemesi alkotmány védésében, hol pedig az új, polgári

Magyarország megteremtésének vágyában ölt testet. A „sajátos" magyar romantika, melyben „a hősi szenvedély nem mindig párosult ugyanolyan erejű valóságlátással" — a reformkor politikai mozgalmainak ellenmondásosságát tükrözi.

2. *A magyar romantika korszakai*

A praeromantika-elméletet éppen nem kell, és nem is lehet feleleventenünk ahhoz, hogy a magyar romantika szentimentális előzményeit figyelembe vegyük, felmérjük. Az érzelmesség nagy, európai hulláma, mely a XVIII—XIX. század fordulóján, de még a fiatal Kölcsey művében is (1817 előtt) oly fontos szerepet játszik: valójában a romantika előkészítője, bevezetője. Egy olyan történeti tárgyalásnak, mely a magyar romantika fejlődésével kíván foglalkozni, fel kell ölelnie az érzelmesség áramlatának jelenségeit is. Az a jelentőség, melyet pl. Kölcsey tulajdonít Ányos Pálnak, a nemzeti költészet kialakulásában *(Nemzeti hagyományok)*, eleve figyelmeztet a szentimentális költészet előkészítő fontosságára.

A magyar romantika korszakolásánál döntő szerepet játszik 1848. A magyar romantika fejlődése, kibontakozása elválaszthatatlanul összefűződik az 1848-at előkészítő mozgalmakkal, s főként a nemzeti létért, majd pedig az ország polgárivá átalakításáért vívott nemesi harcokkal. Az Auróra megjelenésétől, Vörösmarty 40-es évekbeli költészetéig, a magyar romantika nagy kivirágzása nemcsak, hogy egybeesik a nemesi reformmozgalom kivirágzásával, de annak céljait segíti is. A magyar romantika a nemesi liberális szemlélet irodalmi kifejezése; haladó, nemzeti jelentősége ott is ér véget, ahol a népi-nemzeti költészet, a plebejus-demokratikus szemlélet, Petőfi és Arany műve jut szerephez

1848 előkészítésében. De éppen azért, mivel a magyar romantikának — ellentétben az európai romantikák egy részével — egy haladó, harcos célt kell szolgálnia: ettől a romantikától nem lehetnek teljesen idegenek a valóság-ábrázolás törekvései — és a magyar romantika nagy költőinél félreérthetetlen áttörési kísérletekkel is találkozunk, a realista művészet felé. De ezt a realista művészetet teljes értékűen csak Petőfi népiessége tudja majd megvalósítani.

A magyar romantika virágzási korszaka a 10-es évek derekán, a nemesi ellenállás megerősödtével kezdődik, s delelőre a 30-as években, Kossuth fellépte idején jut. A 40-es évek, a Kossuth-féle Pesti Hírlappal kezdődő korszak, Vörösmarty művében már a romantika nagymérvű felszámolásához, Eötvösénél pedig éppen a romantikától való elforduláshoz vezet, de 1845—46 még Petőfinél, s a Fiatal Magyarország tagjainál a romantika egy sajátos, immár nem nemesi jellegű érvényesülését mutatja. A romantika újjáéledésével, illetve továbbélésével találkozunk Világos után, elsősorban Jókainál és Keménynél. De amíg a 48 előtti romantikát a nemesi reformmozgalmak eszméi telítik — addig a Világos utáni korszak az önkényuralom teremtette viszonyok jegyében áll, s a romantika itt elsősorban a kritikai realizmus kibontakozását gátló tényezők miatt érvényesülhet.

A magyar romantika korszakait tehát az alábbi időpontokkal határolhatjuk el: mintegy 1817-ig tart az *előkészítő* szakasz, az érzelmesség szakasza. 1817 után, de különösképp az Auróra megindulásával (1822) kezdődik a virágzás kora, a nemzeti célokért vívott harcok szakasza, melyek tetőpontho 1837-tel, a Pesti Magyar Színház megnyitásával jutnak; ez a dátum a magyar romantika két nagy egyéniségének, Bajzának és Vörösmartynak életútján is delelőt jelent: az előbbinek dramaturgiai harcai, az utóbbinak a dráma felé forduló tevékenysége együttes koronát nyernek a reformkor e kivívott eredményével. 1841, a Pesti Hírlap megindulása, Kossuth harcának kibontakozása, a

romantikus költészet (Vörösmarty) áthasonulását is hozza el, közvetlen részvételt az 1848-at előkészítő harcokban. 1845—46, mint említettük, a Fiatal Magyarország romantikájának feléledését mutatja. Világos után pedig Kemény és Jókai műve a romantika és a realizmus egy sajátos vegyületének képét tárja elénk.

Az előkészítő szakasz, a szentimentalizmus korszaka, a XVIII—XIX. századforduló költőinél, s különösképp Kármánnál, Kazinczynál a felvilágosodás eszméi mellett, már a nemzeti költészet kialakulásának előfeltételeit is magában foglalja. Ez a korszak külön, behatóbb tárgyalást igényel, melyre ez a tanulmány nem vállalkozhatik. Bármily szakadék támad is Kazinczy és a magyar romantika között — az ő előkészítő szerepe e téren is tagadhatatlan; Kölcsey költészetének első szakasza, mely az érzelmesség jegyében áll: nemcsak Kazinczy sugallatáról tanúskodik, de a Kölcsey-féle romantika néhány jellemző jegyét is tartalmazza.

Az 1817-es esztendő az abszolutizmussal szembeszegülő, nemesi ellenállás megélénkülése mellett, a jobbágy-megmozdulások esztendeje is. Szauder József mutat rá az 1816—1817-es jobbágy-nyomor hatására Kisfaludy Károly pályájának alakulásában — s ugyancsak ő veszi észre, hogy „a felvilágosult nemesi-polgári irodalmárok éppen ekkor — 1818-tól fordulnak fokozódó érdeklődéssel a népköltészet, a népi karakter felé". Hozzátehetjük: a nemzeti témák felé is, a nemzeti történelem példái felé, melyek Kölcsey romantikáját kibontakoztatják. Kölcsey, akinek fejlődése oly meglepően jár a kortársak fejlődése előtt, már 1814-ben, a *Rákos nymphájához* zárósoraiban megszólaltatja azt a nemzeti tematikát, mely az 1817-es *Fejedelmünk*, *hajh*ban, de méginkább a *Dobozi* (1821) után válik romantikája legfőbb hordozójává. Ugyanez az 1817-es esztendő — nem véletlenül — Kazinczytól való elszakadásának dátuma is. Az 1817-es kezdődátum, természetesen, nem érthető mereven, mivel a magyar romantika kibontakozásában az Auróra megindulása (1822) körüli esztendők különös jelentőséggel

birnak. Mégis, 1817 körül kezd háttérbe szorulni a szentimentalizmus, válik időszerűtlenné a Gessner-i, Matthisson-i példa. Az 1809 óta már kész *Tatárok*, a *Stibor* 1818-as megírási dátuma, valamint a *Tatárok* 1819-es előadása : megannyi bizonyíték amellett, hogy az erősödő nemesi mozgalom hívja életre a nemzeti történelem tematikáját — s annak romantikus megjelenési formáját is.

Az Auróra megjelenésének időpontja a nemesi ellenállás erősödésére is figyelmeztet — és a Szentszövetséggel való szembeszegülésnek arra az indulatára, mely a 20-as évek kezdetével ver gyökeret az olasz, a spanyol, a portugál népben. A görög szabadságharcok kezdete is erre az időre esik — és ugyanakkor 1823 a nemesi ellenállás újabb fellángolását hozza el, a királyi biztosi intézmény ellen. Kölcseynél a nemzeti romantika épp ezekben az esztendőkben bontakozik ki, a *Rákos*sal és a *Dobozi*val (mindkettő : 1821) ; Kisfaludy Károlynál ez az időszak (1823) a maradi nemességet ostorozó elbeszélések létrejöttének időszaka (Szauder) — amiben azoknak a realista törekvéseknek jelentkezését kell már látnunk, melyek egyébként a magyar romantika fejlődésmenetét végigkísérik. A nemesi mozgalmak lendületéből születő romantika jegyében áll előttünk a *Zalán* és a *Mohács* (1825), valamint az Auróra 1825—26-os csúcspontja is. Általában, azt mondhatjuk, hogy az Auróra megjelenésétől a júliusi forradalomig (1830) eltelő szakasz egységes képet mutat. E kép középpontjában az 1825—27-es országgyűlés áll ; az odáig vezető lendület teremti meg Kölcsey költészetének 1821—1825-ös virágzását, Vörösmarty epikus költészetének első nagy alkotásait — ennek a lendületnek terméke az a magasrendű elméleti tudatosítás, illetve iránykeresés is, melyet Kölcsey nyújt a *Nemzeti hagyományok*kal és a Körner-bírálattal (1826). Az országgyűlés keltette csalódás magyarázza meg Vörösmarty 1826-os elfordulását a „tündérvölgy"-romantika felé *(Hábador, Tündérvölgy, Délsziget)*, az 1827-es Auróra-szám tükrözte komorságot, kiábrándulást (Szauder), melyet azonban csak átmenetinek

érezhettünk. Kisfaludy visszafordulása a vígjátékhoz (1827) éppúgy a kibontakozás igényét jelzi, mint Vörösmarty új téma-keresése *(Eger*, 1827). 1828-ban Vörösmarty *Zrínyi*je már a nemzeti romantika új költői hivatásérzetének hangját kívánja megszólaltatni: a magyar romantika merészebben nyúl ez évtized végén a történelmi tematikához; 1828 és 1830 között születnek meg Kisfaludy történelmi balladái, és Vörösmarty is 1828—29-ben, a *Szilágyi és Hajmási*val, a *Búvár Kund*dal, *Toldi*val, e tematika nemzetivé hasonításában tovább halad a Kölcsey *Dobozi*ja megkezdte úton. A magyar romantika teoretikusai, Toldy és Bajza, ezekben az években lépnek színre, az előbbi Vörösmarty epikájának elemzésével (1827), az utóbbi az epigramma teóriájával (1827—28).

Ugyancsak egységes szakasznak tekinthetjük az 1830-tól 1841-ig eltelőt, középpontjában az 1837-es delelővel. A júliusi forradalom új reménységet is jelent — amiként arról Eötvös és Szalay életrajza tanúskodik. Az 1831-es parasztfelkelés pedig éppen „döntő lökést" ad ahhoz, hogy a nemesség az 1832—36-os országgyűlésen „egészen új úton" induljon el — „a polgárosulást előmozdító, mindenekelőtt a jobbágyság helyzetének megjavítására hivatott reformok útján" *(Magyarország története.* Egyetemi tankönyv, II. Első könyv, 2. folytatás, 1. lap. Budapest, 1954, kézirat). Ennek az új fordulatnak nyomát éppúgy megtaláljuk Kölcsey 1830—31-es költeményeiben *(Zrínyi dala, Kölcsey, Huszt)*, mint a *Csongor*ban, *A rom*ban, a feudális viszonyokat is bíráló *Két szomszédvár*ban (az előbbiek: 1830, az utóbbi: 1831), a *Kincskeresők*ben (1832) stb. Szalay az 1833-as Muzárionban tudatosítja a magyar romantika fejlődési sajátosságait, Bajza ugyanez évben írja meg tanulmányát a regényköltészetről, melynek realista elemeire még visszatérünk. Hugo hatása ezekben az években kezd erősödni: Szalay már 1829-ben rajong érte, s Vörösmarty egy ideig az ő romantikájának szenvedélykultuszában keresi a maga útját. Az új nemzedék (Eötvös, Szalay) irodalmi próbálkozásai ezekben az években válnak

jelentősekké ; Eötvös Hugot utánzó szomorújátéka, a *Boszszú*, a *Bel és Kül Világ* reflexiói, Szalay kommentárjai ezekhez, Hugo, Cousin eszméinek hatása és általában, a romantika és a liberalizmus kapcsolatának tudatosodása, mindez : az 1833-as esztendőhöz fűződik. Az 1832—36-os országgyűlés fejleményei, a haladó mozgalmak nem egy veresége, Kossuth és az országgyűlési ifjak letartóztatása (1837) immár nem keltenek olyasféle visszahatást az irodalomban, mint aminő az 1825—27-es országgyűlés nyomán támadt. Eötvös *Búcsúja* (1836) éppúgy bizakodást fejez ki, mint az *Árvízi hajós*. Eötvös két Hugo-tanulmánya (1835 és 1837) meg éppen az irodalom demokratikus hivatásérzetét fejezi ki. Mégis, az évtized vége felé, a magyar romantika válságának jeleire figyelhetünk föl. Erről a válságról vallott már Eötvös előszava is, Palocsay költeményeihez (1837), de még nem oly világosan és tudatosan, mint Szalay 1838-as levele, melyet Kölcseyhez intéz, de csak Szemerének mer elküldeni (l. Eötvös-monográfiám, 57. l.). A *Zrínyi második éneke* (1838) meg éppen azt bizonyítja, hogy Kölcsey túljutott a romantikán. Eötvös *A karthausi*ban foglalja össze a maga romantikus mondanivalóját — és jut is túl rajta. Szalay a 40-es évek elejére még az irodalommal is szakított, s tevékenységi terét a jog- és történelemtudományban, valamint az aktív politikai cselekvésben találja meg.

Vörösmarty, 1841-ben, Liszt Ferenchez intézett versében mintegy összefoglalja a maga romantikájának jellemző jegyeit ; a Pesti Hírlap megindulásának évével azonban a polgári átalakulásért és a nemzeti függetlenségért vívott harcok a történelmi tematika és a romantikus mondanivaló helyett mindinkább a valóság-ábrázolás szükségét állítják előtérbe — közvetlenebb, harci feladatokat, melyek jegyében Vörösmarty költészetének új korszaka is kibontakozik. *Az élő szobor*, *Az úri hölgyhöz* (1841) éppúgy az új költői hivatásérzet kifejezői már, mint *A merengőhöz* (1843) álmodozás-bírálata. A magyar romantika áthasonul már egy 48-at előkészítő, harcos, a valóságos kérdésekhez, az égető

kor-problémához közvetlenül kapcsolódó költészetté. Vörösmarty és Eötvös útját ez irányban csaknem párhuzamosnak érezhetjük.

Az 1848-at már közvetlenül bevezető 1845—46-os események (galíciai parasztfelkelés, a reakciós politika megerősödése, az ellenzéki egység létrejötte stb.) csak még inkább megerősítik ezt a fejlődést — ahogyan erről Vörösmarty 1846—47-es korszaka is tanúskodik (l. *Országháza*, *Az emberek*, *Vásárhelyi Pál sírkövére* stb.). De ugyanez a szakasz létrehív Petőfinél és a Tízek Társasága nem egy tagjánál (pl. Czakó) egy olyan válságot, melynek eredetét épp a nemesi politikával való türelmetlenségben, égető elégedetlenségben találhatjuk meg. Ez a valóság nyer kifejezést — Petőfinél igaz, csak átmeneteleg — a romantika hangján. A magyar romantika fejlődésének e szakasza azonban független még az Auróra-kör romantikájának sorsától — ebben a szakaszban már a liberalizmus és demokratizmus elkülönülésének egyik jelenségére kell felfigyelnünk.

3. *A magyar romantikusok elméletei*

Ismételjük: az alábbiakban a magyar romantikával mint történeti folyamattal, s alkotói által tudatosan vállalt irodalmi iskolával, áramlattal foglalkozunk. A romantika fogalma, célkitűzései, egész ars poeticája tudatosak voltak alkotóink számára. Mégis, rá kell mutatnunk azokra a különböző jelentésekre is, melyekkel a romantika, romanticizmus terminusa a kor tudatában él. (L. erről Farkas Gyula tanulmányát is: *Románo*s, *románto*s, *romantikus*, Minerva, 1929.) Farkas monográfiájának adatai közül figyelmet érdemel hivatkozása Teleki József tanulmányára (Tudományos Gyűjtemény, 1818. II. kötet 48. l.), melynek tanulságait egyébként éppen nem meríti ki. (M. R. 282. l.)

Teleki főként August Wilhelm Schlegel dramaturgiai előadásai és Bouterweck költészet-története alapján nyújtja — Farkas szerint első ízben — a romantika értelmezését. Teleki — akárcsak később (1826) Kölcsey is — a romantika fogalmán általában az egész világirodalomban felismerhető vonásokat ért — s még a keresztény „románosság" fogalma alá is a középkori spanyol, francia, olasz költészet jelenségeit fogja össze. A kortársak közül romantikusnak csak Schiller és Klopstock minősül. Ez a szemlélet még a német felvilágosodás — pontosabban: Lessing — nyomán utasítja el a francia klasszicizmust, az „udvariság szoros törvényei" miatt. Ez az elutasítás azonban Telekinél kiterjed — az egész francia irodalomra, s elsősorban a felvilágosodás irodalmára. Himfyt Teleki a „francia járom" alól való felszabadulás költőjeként ünnepli.

Kölcsey ugyancsak a német esztétikai irodalom nézeteit ismétli, amikor a *Nemzeti hagyományok*ban a költészet fejlődésén végigtekint. Nála is megtaláljuk a francia klasszicizmus elutasítását, csakhogy ő a Nagy Századot: a „lélekölő despotizmus szelleme" miatt bírálja *(Összes Művek*, Budapest, é. n. 861. l.), — Voltaire-t, D'Alembert-t és Diderot-t pedig, amiért „a geniális Rousseau ellen összeesküdtenek" (uo.). Hisz Kölcsey szerint az antik és a modern irodalom közé elsősorban a szentimentalizmus von különbséget (uo. 628. l.). Kölcsey legfőbb példaképei Goethe és Schiller maradnak — ő az egész romantikát a felvilágosodás szintjéről szemléli, s nem is a francia forradalmat előkészítő eszmék — hanem: az abszolutizmus, a „lélekölő despotizmus" elleni harcnak, a nemzeti irodalom kialakításának lehetőségét fogadja el a romantikában. A német romantikus esztétika befolyása ellenére, Kölcseynél és Bajzáéknál is, félreérthetetlen szembefordulást láthatunk a német romantika reakciós jelenségeivel. Kölcsey világosan különbséget tesz a „magyar karakteri" és a „romantikus" (német) szentimentalizmus között: „Ez fő vonását a szerelemtől, a magyar pedig hazájától és nemzeti

fekvésétől kölcsönzi ; a szerelem epedése nálunk nem hazai palánta : európai szomszédainktól nem régen kölcsönöztük azt, s mit nyertünk benne? kitalálni nem nehéz."

Láthatjuk, hogy az érzelmességet oly bensőséges hangsúlyokkal megszólaltató Kölcsey is, mint óv a német romantika meddő szenvelgésétől. A romantika *kritikai* elfogadását azonban nem csupán Kölcseynél találhatjuk meg. Bajza is jókorán tiltakozik a „nemzeti karakterünknek ártalmára" szolgáló „német érzelgés", a „léleknek e legszerencsétlenebb" betegsége ellen (A regénykölteszetről, 1833. *Ö. M.* IV. 119. l.), sőt, ugyanő a francia romantikát alig is hajlandó a némettel azonos néven nevezni (Dramaturgiai és logikai leckék, 1836. *Ö. M.* V. 55. l.). De különösképp jelentősnek érezhetjük a fiatal Szalay Lászlónak Kölcsey által méltán nagyra tartott, Muzárion-beli bírálatát, melyben ő a reformkor viszonyai közt is egyedülálló ízléssel és éleslátással még a *Liaisons dangereuses*t is hajlandó többre becsülni „Novalis minden beteges produktumainál" (Muzárion, Új folyam, 1833. 80. l.). Szalay az *Új Héloïse*-t — és Walter Scottot ajánlja követendő példákként, s úgyszólván az egyetlen, aki észreveszi, hogy a német romantika franciaellenessége nem azonosítható Lessing álláspontjával : „Párizs politikai s literaturai despotizmust gyakorla a német föld fiain : innen az a dühösség, mely Lessingnél tiszteletre méltó, a Schlegeleknél nevetségessé leszen" (uo. 75. l.). Szalaynak ezzel az 1833-ban vallott felfogásával éppen nincs ellentétben Erdélyi Jánosé, 1847-ből, midőn a „leginkább elfáradt" francia befolyással szemben azt a romanticizmust helyesli, melyhez „megkívántatik a hazaiság, népiesség, mint annak legelső alapja és anyagja, melyből ahhoz-ahhoz képest kifejlődjék a nemzeti költészet a különböző népek jelleme s idoma szerint, s a kor lelkének ihletése után" (*Tanulmányok*, Budapest, 1890. 502. l.).

Láthatjuk tehát, hogy a Teleki reprodukálta romantikaszemléletet, a romantikának „általános", „örök", vagy leg-

alábbis az egész „keresztény romántosságra" kiterjeszkedő szemléletét mihamar felváltja egy differenciáltabb, tudatosabb, kritikaibb megítélés — egy olyan szemlélet, mely a külföldi romantikus iskolák kínálta eszközök és ábrázolási lehetőségek közül a nemzeti irodalom jellemléhez illőket, a nemzeti gondolat kifejezésére hasznosakat válogatja ki. A harmincas évek végéig kétségtelenül kiderül, hogy a romantikát mint *korszerű* látásmódot, kifejezés-művészetet fogadja el a reformkor irodalma — de ugyanakkor mind a német, mind a francia romantikai iskola eredményei csak kiindulásul szolgálnak egy olyan irodalom kialakításához, melynek legfőbb célja: a nemzet felemelése, illetve, függetlensége. A romantikában ez a kor elsősorban: abszolutizmus-ellenes irodalmi irányt lát. Kölcseytől kezdve, a reformkor költészete következetesen próbál megbirkózni a romantikában rejlő idegen elemekkel, át kívánja hasonítani a romantikát — és Vörösmarty esetében egy olyan benső összeütközésnek is tanúi lehetünk, mely a romantika álom- és tündérvilága — és a nemzeti ügyért vállalt költői felelősségérzet közt jön létre.

Esztétika-történetünknek behatóan kell majd foglalkoznia a reformkor nagy költőinek és kritikusainak elméleti tevékenységével; Kölcsey, Bajza, Toldy, Vörösmarty, Szalay, Erdélyi kritikai és esztétikai működése arról tanúskodik, hogy a német romantika elméleti anyagának átvétele éppen nem járt e romantika eszmeiségének elfogadásával. Ezek a költők és kritikusok a maguk módján, változatlanul a felvilágosodás hozta eszméket vallják, és a német romantikus esztétikához csak azért folyamodnak, mivel a Schlegelékhez, Jean Paulhoz, Bouterweckéhez hasonló esztétikai rendszerezést a francia felvilágosodás — illetve, a francia romantika sem hozott létre. A későbbiekben látni fogjuk mégis, hogy a németes esztétikai kultúra mint mond csődöt a 40-es évek viszonyai közepette, még Erdélyinél is néha — sőt, mint válik a demokratikus irodalmi törekvések (Eötvös kritikai realizmusa, Szigligeti népszínművei, s fő-

ként: Petőfi költészete) ellenében, a reakció támadó fegyverévé. A német esztétikának erre a funkciójára majd Eötvös Petőfi-kritikája mutat rá. És a reformkor még oly érdekes, mindmáig kellően nem elemzett teoretikusi egyéniségeivel szemben, aminő pl. a fiatal Toldy is, Gyulai Pál kétségtelen érdeme lesz majd, hogy a német romantikus esztétika divatjamúlt köntösét a lomtárba akasztja. De azt sem szabad felednünk, hogy Kölcsey, Berzsenyi, Bajza azért is fordulnak a német romantika esztétikájához, mivel az új, korszerű, fejlettebb kifejezési eszközeit kereső, reformkori magyar irodalom — a műfajok, a nyelv, a verselés, a stílus stb. kérdéseiben elméleti tanulságokat és felvilágosításokat is igényel, melyek birtokában önállóbban, s több eredetiséggel léphessen föl. Ezért igyekszik Berzsenyi fölvenni a versenyt Kölcsey elméleti ismereteivel, ezért mélyed el Kölcsey a dramaturgia kérdéseiben, ezért foglalkozik Bajza az epigramma, a regény, vagy a dráma teóriájával.

A magyar romantika kritikusai helyes érzékkel, a valóság-ábrázolás nagy példáit, nem pedig a valóságtól elfordulás csábításait állítják követendőkként, korunk elé. Balzacot, Puskint, Gogolt ez a kor nem fedezi még föl. De Berzsenyi eljut Matthisson megtagadásához — igaz, hogy ugyane sorsban Schillert is részesíti. A nagy példaképek azonban Tasso és Shakespeare maradnak, illetve Goethe és Schiller, Scott és Byron, Hugo és Sue — ez utóbbi is elsősorban művének társadalom-ábrázoló elemei miatt — a hazai hagyományok közül pedig: Zrínyi. Kazinczy elutasítja Novalist, Fichtét, Schellinget (akiket „Schönschwätzer"-eknek nevez), és kitart Lessing, Winckelmann, Goethe mellett. Petőfinek egyik kedvence Dickens lesz — Lamartine pedig nem költeményeivel hat, hanem a girondisták történetével. Az sem véletlen, hogy a francia romantika is csak harcos, lázadó alkotóival tud hozzánk betörni — s még Musset, Vigny sem kelt említésre érdemes visszhangot.

A romantika részeseinek útja reformkorunkban — a valóságtól való elfordulás helyett: a valóság megmutatása, megszólaltatása felé vezet. Ezen az úton jut el Eötvös *A karthausitól A falu jegyzőjéhez*. Ezen az úton alakul ki a romantikus látomásai közül ébredő Vörösmarty 40-es évekbeli költészete. Vörösmarty tündérvölgye, délszigete, vértesi vadonja — legszebb szivárványszíneivel sem tudja tartósan eltakarni a hűbéri Magyarország parlagi tájképét. Vörösmarty éli át legmélyebben a romantikát — de éppen ezért, őt fenyegetik is leginkább annak veszedelmei. A romantikus tájképet — a realistának kell felváltania. A „tündérvölgy" majd *Az Alföld* megjelenése után válik igazában időszerűtlenné. De magában Vörösmartyban is mélyreható változás megy végbe, a 40-es évek derekán: a *Hedvig*től *A vén cigány*ig vezető út — a romantika átalakulásának útja is. Menynyire más tájat mutat a *Zalán* — és mennyire másfélét *A sors és a magyar ember*. A romantika elégtelenségét Bajza éppúgy érzi, mint Vörösmarty, Szalay éppúgy, mint Eötvös. Bajza esztétikai elvei néha a realizmus világos követelését tartalmazzák — és Hugo dráma-költészetét amiatt is üdvözli, mivel benne egy, az élethez, a valósághoz közelebb álló művészetet lát, mint a német drámában. Szalay csak addig rajong Hugoért, amíg úgy nem véli, hogy az engedményeket tesz a klasszikus irodalomnak (levele Toldy Ferenchez, 1838. nov. 3.; Szalay László levelei, Budapest, 1913. 80. l.). Eötvös a nép ügyét megszólaltató művészetet látja Hugo romantikájában, s a színpadot az égető sorskérdések szószékének kívánja. De ezekről a kérdésekről ő maga a romantika nyelvén nem tud elég tisztán szólni — hisz Gusztáv „világfájdalma" mögött e kérdések nehezebben ismerhetők föl, mint Viola sorsában. A romantika színi hatásának gyakorlata a rémdrámától végül is elvezet a demokratikus „irányzatos" népszínműhöz stb.

A magyar romantika alkotói hol egy népies költészet kialakítására tesznek kísérleteket — hol pedig hátat fordítanak magának a romantikának is. Problémájukat csak Petőfi

és Arany népiessége fogja megoldani. Az ő költészetük a nemzeti-népi felemelkedés, a szabadság, a függetlenség ügyét éppúgy szolgálja, mint a valóság megmutatásának, ábrázolásának feladatát. De Petőfi és Arany megoldják azokat a feladatokat is, melyekre a magyar romantika hasztalan vállalkozott. A magyar lovagkor bemutatására Kisfaludy Károlytól kezdve újabb és újabb kísérleteket tesz a romantika. De Kisfaludy lovagi témáiban mégoly kiáltó az idegenszerűség — s oly kevéssé érzik épp a nemzeti jelleg. Legtökéletesebben — Vörösmartyt is felülmúló tökéletességgel — ez a jelleg majd csak a *Toldi*n érzik, mely a romantika lovagi témáját felemeli a népies művészet szintjére, s a lovagi hőst — népi hőssé alakítja át.

II

1. Kölcsey. Az érzelmesség. A nemzeti romantika kialakulása

Minden költői iskola, minden irodalmi korszak kialakít egy sajátos és korszerű téma-kincset, kialakít, népszerűvé tesz bizonyos érzelmeket, gondolatokat, élet-helyzeteket, az érdeklődés homlokterébe állít típusokat, problémákat — létrehoz egy sajátos nyelvet, stílust, ábrázolásmódot. Egy-egy költői iskola, egy-egy irodalmi korszak alkotásai: témák, érzések, stílusok, műfajok tárházát is nyújtják, melyből még a későbbi korok költői is kedvükre meríthetnek.

A magyar romantika Petőfi előtti korszakában két ilyen nagy tárháza alakul ki témáknak, helyzeteknek, műfajoknek, stílusoknak stb.; előbb: az érzelmességé — később: a patriotizmusé.

Az érzelmes témák, helyzetek, lelkiállapotok — nemkülönben a velük rokon nyelv, stílus, kifejezésmód, már a magyar romantika hajnalán irodalmi közkinccsé válnak — mégpedig Kazinczy jóvoltából. A szentimentalizmus: valóságos nyitánya, sőt, mintegy része is a romantikának. Kazinczy érzelmessége, „érzelmeket polgárosító" törekvése (Révai József), mely közös Kölcseyvel is: épp annyira arisztokratikus jelenség, mint amennyire a felvilágosodás hozománya. Természetesen, ez az arisztokratikus jelleg inkább Kazinczynál szembeszökő, semmint az 1817 *utáni* Kölcseynél. De még Kazinczy érzelmességét is — a Rousseau-é igazolja. A plebejusi érzelmesség, mellyel Rousseau a cinikusan, frivolul racionalista Ancien Régime-irodalommal szembeszegül — s a *Werther* Sturm und Drang-érzelmességének mély, emberi hangsúllyai egyaránt benn rejlenek Kazinczy szentimentalizmusában. Igaz, ennek az érzelmességnek *formáját* már a Gessner-i, Matthisson-i idill adja

meg, — polgárosult formát, melyet Kazinczy a hazai viszonyok közt kényes-finnyás igénnyel próbál újrateremteni. Matthisson „hatását" a pozitivista kutatók eltúlozták (jellegzetes példa erre: Demek Győző: *Matthisson hatása irodalmunkra*, EPhK. 1891.); mégis, kétségtelen, hogy a korszerű, s a felvilágosodás eszméit is kifejezni alkalmas költészet létrehozását ez a „sentimental-lyrisch" • „ünnepélyes" hang nagyban elősegíti. Hatása alól Berzsenyi sem vonja ki magát — de őt a lírai érzelmesség édeskés túlzásaitól megmenti az antik példa. Kölcsey számára Schiller elmélete szolgál majd útmutatóul — ő a szentimentalizmusból a naiv költészetbe próbál egyidőben áttörni. Az ő „sokszor elkeseredett" lelkét a „szeszélyesen dévaj és mégis meleg, mégis nemes" hangnemben megszólaltatni — csak a naiv költészet, a népköltészet képes.

Kazinczy érzelmessége, a Gessner-i, Matthisson-i példák, nemkülönben Berzsenyi, és az 1817 előtti Kölcsey hozzák létre a szentimentális költészetnek azt a tárházát, melyből a fiatal magyar romantika merít — melynek hangján Kisfaludy Károly, Bajza, Vörösmarty is megszólalnak. Ezt a hangot például Bajza is huzamosan tartja meg. Pedig ez a szentimentalizmus — különösképp a Matthisson—Kazinczy-féle változat — egyáltalán nem alkalmas még annak az eszmeiségnek kifejezésére, mely a haladó középnemességet a polgárivá átalakítandó országért harcba hívja. Késő visszhangjait majd a fiatal Eötvös és Szalay költeményeiben leljük föl — *A megfagyott gyermek* filantrópiájában, mely a néphez *felülről* lehajló, jószándékú liberalizmus színezetét adja meg Violánál is.

Kölcsey majd felismeri a „magyar karakteri szentimentalizmus" jelentőségét — s Kazinczy érzelmességétől ennek jegyében fog elszakadni. Kölcsey romantikájának kulcsát Révai József tanulmánya nyújtja: „Kölcsey, aki mikor az irodalomhoz fordult, nem fordított hátat a forradalmi ideáloknak, *nem félt* a romantika érzelmeitől, sokkal *elfogulatlanabbul* tanulhatott tőlük éppen azért, mert a

romantikus érzelmeken keresztül is a magyar haladás sorsa fölötti gyötrődést tudta kifejezni" (i. m. 10. l.). Kölcsey elutasítja a „szerelmi epedés" szentimentalizmusát, s a haza sorsán fakadó fájdalom megszólaltatásában válik igazán nagy költővé. Révai József idézett mondata Kölcsey költői útjának tömör összefoglalása is. Ugyanez a gondolat világítja meg a romantika jelentőségét Kölcsey költői útjában.

Ez az út a klasszikai poézis-eszmény fennköltségétől, a szentimentalizmus idilli-elragadott hangján át — egyik ágával a népdal-kísérletek — másik ágával a múlt nagy képeit idéző, a jelen tépettségét, fájdalmait kiáltó, romantikus költészet felé vezet. Látszólag folyamatos út : a klaszszika hajtása itt az érzelmesség -- emezé a romantika — s még a „dévaj" dalforma keresése is annyira összhangban a romantikával! Valójában azonban e fejlődés mögött egy elszigetelt, magányos lélek tör ki a szép, de meddő eszmények köréből — ismeri föl a valóságot, a valóság kínálta feladatokat, s vállalja őket, egy romantikus jellegű, patrióta költészet nagy témáiban. Kölcsey tehát a valósággal, a kor égető, politikai kérdéseivel való találkozás következtében jut el a romantikához — s utasítja el a lírai-szentimentális modort.

Kölcsey költői útjának fentebbi állomásait igazolja az a periodizálás is, melyet legutóbb Szauder József állított föl *(Kölcsey Ferenc*, 1953. Egyetemi jegyzet). Kölcsey útjával szemben másféle irányú lesz Vörösmartyé, akinek a romantika tündérvilágából, a magyar őskor heroikus és ossziáni hangulataiból kell kilépnie ahhoz, hogy a valóság kínálta nagy témákat megszólaltassa.

Kölcsey a romantikában egy nagy élmény kifejezési lehetőségét találja meg. A fiatal Kölcseynél viszont épp az élmény-hiány a szembeszökő, s ez érteti meg velünk kezdeti szinte iskolás klasszicizmusát, valamint érzelmességét is. Bármily igényesen idézi is az *Andalgások* Rousseau „nagy ideálját", Gessner „szelíd alkonyát" — bármily őszintén csap is át a *Minden órán* érzelmessége a mély fájdalom

hangjába — bármily sóvárgón tekint az *Ideál* a „tiszta emberiség" köre felé — bármily újszerűek a *Küzdés* bölcseleti töprengései: az igazi Kölcsey hangja cs k a *Rákos nymphájához* zárósoraiban csendül.

A *Fejedelmünk, hajh,* a *Rákos,* majd pedig a *Dobozi,* elsőnek teremtik meg azt a haladó, magyar romantikát, mely a múlt hősi példáit vádolón és mozgosítón állítja szembe a „tág kehely" és a táncpaloták léha jelenével. Romantika ez, de mértéktartó; Kölcsey nem hatol oly mélyre a romantika tematikájában és szenvedélyeiben, mint a fiatal Vörösmarty. De ő gyorsabban is érkezik el ahhoz a mondanivalóhoz, mely a 40-es évek Vörösmartyját ihleti. Kölcsey nagy, lírai élménye a hősi múlt és a korcs jelen ellentétének fájdalma lesz. Vörösmarty egy színesebb, tündéribb világot lát a múltban: mesék, mitológiák, álmok és csodák világát. Kölcsey azonban: egy hősi, férfias, patrióta-erkölcsöt. Kölcsey hős-eszménye (Dobozi, Zrínyi) ugyancsak romantikus eszmény — de tragikumában, önfeláldozásában, hazaszeretetében: *valóságosabb* akár a *Zalán,* akár a *Tündérvölgy,* vagy a *Hábador* hőseinél. Miben áll tehát a férfi Kölcsey és a fiatal Vörösmarty romantikájának különbsége?

Révai József figyelmeztet arra, hogy Jókainál a romantikának kétféle változata van. Igazi ható és mozgosító erővel akkor bír ez a romantika, amikor a valóságban ténylegesen meglevő, haladó társadalmi erőket regényesít (Kárpáthy Zoltán, Baradlay-fivérek). Sokkalta kevésbé hatékony az a romantika, mely nem a valóságban ténylegesen létező — hanem: elképzelt, megálmodott erőket, alakokat romantizál (Berend Iván).

A romantikának ezt a kétféle változatát egyrészt Kölcsey — másrészt Vörösmarty művében is fölfedezhetjük. Kölcsey hősei nem álomalakok: Dobozi éppoly kevéssé az, mint Zrínyi. E hősök jelleméből ott él valami a reformkor legjobbjainak, s nem utolsósorban — Kölcseynek egyé-

niségében. De elmondhatjuk-e ugyanezt Sámson Tihamérről, vagy Hábadorról is?

A francia romantika hatása már virágjában, amikor Kölcsey megírja *Zrínyi második énekét* (1838). Az elsővel (1830) összevetve láthatjuk csak, mennyire hiányzik már emebben a romantikus érzésmódoknak, képeknek, hangsúlyoknak az az egyébként rendkívül mértékletes alkalmazása is, mely amazt még jellemezte. *Zrínyi második énekében* egy tömör, férfias, egyszerű költészet szólal meg — és ez a költészet immár túljutott a romantikán. Egy új és egyelőre még társtalan költészet hangja ez. És ez a hang, épp egyszerűsége és ereje miatt, sokkal inkább emlékeztet Petőfiére — mint Vörösmartyéra. Ez utóbbi még leginkább letisztult, leginkább leegyszerűsödött korszakában is többet őrzött meg a romantikából, mint a második Zrínyi Kölcseyje.

Mi az, amit Kölcsey itt levetett magáról? A regényességet, az érzelmességet, a romantikus modort, az érzelmes lágyságot, a retorikát és a borongást. És abban, hogy idáig eljuthatott: bizonyára része lehetett népdalkísérleteinek is. Hisz a népdal lelkével épp olymódon kerülhetett csak közösségbe, ha ezeket a jegyeket levetkezte magáról. Horváth János finom elemzése (i. m. 190. l.) figyelmeztet, hogy Kölcsey „önmagát adja" népdalaiban: „dalának érzelme, ihlete saját tulajdona, s csupán művészetet tanul el a néptől". Természetesen, ezekbe az „önmagát adó" népdalokba beleviszi Kölcsey a maga érzelmességét is: gondoljunk a *Hervadsz* első strófájának második felére, a *Csolnakon* negyedik strófájára, vagy arra, ahogyan a *Szemrehányás* zárósorában Csokonai „dévajságát" melankóliává változtatja. Mégis, a népdalok művészetével való azonosulása, melynek során hosszú, fáradságos munkával a „paraszt dal tónját" találgatta, sokkal biztosabban vezethette el ahhoz az egyszerűséghez, tisztasághoz, melyet a *Zrínyi második énekében* megfigyelhetünk — mint Kisfaludy Károly „utánzó" módszere.

Kölcsey költészetében kialakul a patrióta, a nemzet romantika — s Kölcsey túl is jut ezen a romantikán egy olyan költői hanghoz, mely már megközelíti Petőfi népies hangját. De Kölcsey költészetében a romantika összes lehetőségei még nem bontakoznak ki; ezeket a lehetőségeket — műfaji, tematikai, stilisztikai és nyelvi változatosságukban — az Auróra bontja csak ki igazán.

2. *Kisfaludy Károly. Történelmi romantika és történelmi realizmus*

Az irodalomtörténet jóideje mostohán bánik Kisfaludy Károllyal, a tudományos közvéleményben mintha elhomásolyult volna kissé az a kezdeményező szerep, melyet nem csupán az irodalomszervezés, de az új, költői témák meghonosítása, új műfajok meggyökereztetése, s a romantika nemzetivé hasonlítása terén betölt. Figyelmünket most elsősorban — költészetére fordítjuk, mely a magyar romantika fejlődésképéhez értékes adalékokkal szolgál.

Toldy Ferenc találóan jellemzi Kisfaludy líráját, amikor megjegyzi, hogy a mélabú, a melankólia „nála nem költői fikció, mint érzeményes lírikusainknál, hanem azon hosszú és komoly életiskolának, melyen ő átment, saját élményeinek, s azon veszteségeknek szüleménye, melyeket szíve szenvedett..." (*A magyar nemzeti irodalom története*, Pest, 1864—65., 232. l.). Ha a fiatal Kölcseynél az élmények hiánya, illetve, az érzelmi élmények utáni sóvárgás hozza létre a szentimentalizmust — úgy Kisfaludynál a fájdalmas élmény-anyag avatja hitelessé a helyenként borongós, elégiai hangnemet. Csakhogy ez a hangnem sohasem forrósodik egészen líraivá: mindvégig valami elmélkedő szárazság is jellemzi. Kisfaludy mintha szántszándékkal kikerülné a romantikus kitárulkozás nagy, lírai alkalmait;

amikor ilyenek bukkannak fel előtte, inkább holmi pályakép, vagy költői fejlődésrajz alkotására törekszik (pl. *Honvágy)*, semmint engedjen az érzelmesség csábításának. Egész költészetének objektív jellege meglepően mond ellent a romantikus műfajokban és témákban nagyonis sokoldalú kezdeményezésének. A patrióta-romantika oly jelentős alkotásaiban is, aminő a *Mohács* — a tájrajz egy-egy apró, meghitt vonása lehel csupán magából érzelmet, hangulatot.

Mégis, Kisfaludy fejti ki legvilágosabban a magyar romantika programját, *A két hajós*ban, melynek allegorikus műfaja Vörösmarty keze alatt bontakozik csak ki igazán. Az ugyancsak Vörösmartynak szóló ajánlás különösképp kézzelfogható célzatot ad a költeménynek: a csábításoknak nem engedő hajós csakúgy jelképezheti a *Zalán* költőjét — mint a káprázatoktól örvénybe csalt társa. Az allegória tanulságát felfoghatjuk a pályatárs elismerő hódolataként — de óvó intéseként is. Ennél a feltehetően személyes vonatkozásnál azonban még fontosabb, hogy Kisfaludy félreérthetetlenül elutasítja itt az álmokba, káprázatokba menekülő romantikát, a ködképek kísértését, a „múló fény" vetette szivárványszíneket. „Onnan ösvény nincs a fényre, Ott örök homály borong" — hangzik a hajós figyelmeztetése, vesztébe rohanó társához, és ezt a figyelmeztetést a kortársi romantikusoknak is meg kell érteniök. Vagy pedig: „...vágyaidnak édes honja Egy betegnek álma volt, Létre nem virulható" — íme, a beteges, a valóságnak hátatfordító romantika bírálata. Kisfaludy eszménye az a költő, aki „A hideg kor ellenére, A nagy cél felé halad". A partot ért hajós elgyötört szíve utolsót dobban, de sírja felett ragyogón ég a jövő csillaga... Az allegória záróképe egy harcos, alkotó, a csábításokkal és nehézségekkel egyaránt dacoló költészet-eszményt dicsőít. És ez az eszmény a káprázatokkal fel nem cserélhető valóság vágyát is tartalmazza. Jókai mintha épp ennek az eszménynek megtestesítőjeként alkotta volna meg Jenőy Kálmánt.

Kisfaludy igazi jelentőségét a magyar romantika fejlő-

désében az új műfajok meghonosítása adja meg. Toldy az Auróra vívmányainak tekinti a románcot és balladát, a kisebb eposzt, sőt a verses („költői") regényt is (i. m. 231. l.). Azok a felfogások, melyek szerint Kisfaludy mit sem köszönhetne a német romantikának, épp balladáiban, költői beszélyeiben lelhetnek cáfolatra. Az új műfajok, új témák kezdeményezése Arany költészetéig terjedő hatással indul meg az Aurórában. Szemmelláthatő Kisfaludy törekvése, hogy ezeknek a romantikus műfajoknak *nemzeti színezetet* adjon, de lehetetlen észre nem vennünk, hogy ezt a feladatot alig is valósítja meg. A *Karácsonéj*, az *Eprészleány*, az *Éjjeli menyekző*, *A magányos sír* — csaknem teljesen híján a nemzeti jellegnek, s bármiféle környezetben elképzelhetnők őket. Kisfaludy nem tud oly módon meríteni a történelemből, mint vele csaknem egyidőben Vörösmarty. A nemzeti jelleg erősebb vagy halványabb volta, nem utolsósorban a költői nyelv és a korelevenítés erejének különbségein múlik. Mennyivel erőteljesebb a nemzeti jelleg a *Szilágyi és Hajmási*ban, s mennyivel gyengébb a *Budai harcjáték*ban, holott csaknem egyidőben születnek, s egyaránt merítenek a nemzeti múltból. Kisfaludy és Vörösmarty balladáinak, epikájának összevetése a magyar romantika egyik fejlődési jellegzetességére is figyelmeztet. A külföldi romantikákban a nemzeti múlt költői témakincsének feltárulása kialakított, divatossá tett bizonyos hangulatokat és helyzeteket — idillek, kísértet-látomások, csataképek stb. formáiban. Ha a magyar romantika ezeket a formákat változatlan módon veszi át: mindvégig idegenszerű és utánzó marad, s nem töltheti be azt a szerepet, melyet az éledő reformkor politikai mozgalmai megkövetelnek tőle. De az új magyar irodalom annak a politikai harcnak egyik színtere is, mely most a nemesség vezetésével az ország felemelkedéséért folyik. Kölcsey világosan kijelölte már ennek a harcnak irodalmi céljait és módszereit *(Nemzeti hagyományok*, Körner-bírálat) — és ugyanő a romantika helyzeteit, hangulatait csak bizonyos szigorú

válogatással juttatta érvényre költészetében. Nem így Kisfaludy Károly és Vörösmarty, akik merészen nyúlnak bele az újnak, korszerűnek tekintett tematikába, formakincsbe. Csakhogy Kisfaludy ezt a formakincset néha nyers, sémaállapotban hagyja meg — míg Vörösmarty magasrendű költőiséggel teliti, nemzetivé formálja át.

Miben áll Vörösmarty költői eljárása? Abban, hogy néhány sommás vonással (néhol csak szóhasználattal, mondatfűzéssel), a történelmi valóság elevenítésének festői és hangulati eszközeivel, nemzeti levegőt teremt a téma köré. Mennyire általánosságokban maradó még az *Eprészleány* — és mennyire nemzetinek érezzük a *Szép Ilonkát*, holott a két téma csaknem azonos. A romantika elmélyítése a sajátos, a jellemző vonások gazdagítását is jelenti. A *Szilágyi és Hajmási*, a *Búvár Kund* a történelmi színezet itt gyengéd, ott hősi, de mindkét helyen változatos, sokrétű érvényesülését mutatja. Milyen intenzív hangulat és líraiság honol Vörösmarty *Toldiján* is! A romantikus ábrázolásmód egyik eljárása, a *festőiség* alkalmazása emeli itt Vörösmartyt Kisfaludy fölé. Meglepő, hogy ez a festőiség a pikturával is foglalkozó Kisfaludyból mennyire hiányzik.

Vörösmarty viszont — egyebek közt — a festőiség valóság-elevenítő módszerét is sikerrel használja föl, amikor a történelmi kort a maga kisepikai hősei körül fölidézi. A magyar romantika tehát nem érheti be az új témakincs (hősidill, kísértet-história stb.) egyszerű átplántálásával, sőt, a nemzeti történelem témaforrásainak megnyitásával sem. A magyar romantikának a *történelmi valóság* megelevenítésére is törekednie kell. Igaz, ez a valóság: regényesített, romantizált marad mindvégig. *A romantika történelmi valósága: sohasem kritikai.* A Habsburg-ellenes szabadságharcok témaköre majd csak 1848-ban elevenedik meg. Dózsa alakja pedig csak Eötvös regényében, melyet már a történelmi *realizmus* első, nagy művének kell éreznünk. Vörösmarty történelem-idézésével: Jósikáé rokon, illetve, a „törökvilág" Jókai-féle festésmódja. Vörösmarty törté-

nelem-idézése előrehaladást jelent Kisfaludyéhoz képest — a festőiség, a hangulatkeltés, a költői nyelv segítségével: egy nemzeti színezetű romantika megteremtése felé. De a Vörösmarty feltámasztotta nemzeti történelem — még a kisepikai művekben is: színessége, jellegzetessége ellenére szűkkörű marad, egyoldalúan nemesi jellegű, és teljességgel hiányoznak belőle a jelen legégetőbb kérdéseire adott tanulságok, feleletek. Ezeket a tanulságokat Petőfi és Arany történelem-elevenítése adja majd meg.

A romantika tehát a történelmi valóság elevenítését, még legnagyobb költőinek művében is: csak *bizonyos határig* képes elvégezni. Túl kell jutni a romantikán ahhoz, hogy a történelem legmélyebb valósága szólalhasson meg — történelmi valóság, mely az író *jelenének* legfontosabb kérdéseihez szól, mint pl. Eötvös Dózsa-regényében, vagy Arany *Toldi*jában. A történelem-elevenítés valóságának igazi feltételei tehát nem is a hitelességben, vagy a festőiségben, s mégcsak nem is a lélekrajz, vagy a jellemábrázolás realizmusában rejlenek — hanem abban, hogy a költő, az író mily mértékben ismeri föl, teszi magáévá s kívánja haladó módon szolgálni kora nagy sorskérdéseit, melyekre a történelem valóságából merít feleleteket. Kisfaludy, de még Vörösmarty is, ezeket a döntő, nagy kérdéseket csak töredékesen, fátyolozottan látják, s ezért az ő *történelmi romantikájuk* el is marad a szabadságharcot megelőző korszak *népiessége*, illetve *történelmi realizmusa* mögött.

A történelmi romantika és a történelmi realizmus viszonyának kérdése azért is fontos lehet, mivel Kemény Zsigmond történelem-ábrázolásának problematikáját közelíthetjük meg segítségével. Keményt főként a jellem- és lélekábrázolás néhol magasrendűen művészi, elemző realizmusa miatt tekintették *egészében is* realistának. Pedig a Kemény-elevenítette történelem sokkal inkább romantikus színezetű, még utolsó, nagy regényeiben is, semmint azt eddig általában elismerték. Kemény történelmén a fátum, a tragikum uralkodik: a históriai végzet elháríthatatlan csapásai

s a nagy, történelem-irányító egyéniségek tragikus tévedései. Kemény történelme is a jelennek felel — csakhogy egy ábrándtalanul, keserűen, reményvesztetten látott jelennek. Nem is a regényeiben szereplő alakok reális, vagy romantikus volta a döntő ebben a kérdésben — hisz mindkét típussal találkozhatunk nála (pl. Laczkó István — Barnabás deák stb.) —, hanem magának a történelemnek szemlélete, mely ezeknek az alakoknak sorsot szab. Ez a történelem-szemlélet épp pesszimizmusa miatt válik romantikussá — de másféle romantikával, mint aminőre Vörösmarty nyújt példát. Ez utóbbinak történelmi romantikája, még ha a valóságot néhol csak fátyolozottan, töredékesen mutatja is meg: bizakodást fejez ki, s olyan harci kedvet, mint Kisfaludy *Két hajósa*.

Állítsuk Kemény erdélyi történelme mellé *A kőszívű ember fiai* történelem-elevenítését, s lehetetlen észre nem vennünk, hogy emennek romantikája a történelmi realizmus bizonyos elemeit is magába zárja. A Baradlay-fiúk jellemrajza sokhelyütt híján a realista ábrázolásnak — de ezek a regényalakok: tényleges, a valóságban létezett társadalmi erők *romantizálásai* (Révai József). Kemény regényalakjaiban a realista művészetnek nagyobb szerep jut, csakhogy ezek az alakok (Laczkó István, Lorántffy Zsuzsanna stb. kivételével) többnyire nem valóságos társadalmi erők — hanem egy romantikus fikciókban bővelkedő írói világnézet *realizálásai* — már amennyire ilyenek realizálása egyáltalán lehetséges. Nyomasztó, néhol patológiás vonásaik (Barnabás deák), rajongásaik, mániáik *(Rajongók, Özvegy és leánya)* innét is származnak.

Kemény sajátos romantikájú történelmétől ugyancsak távol áll a *Toldi*, sőt, a *Toldi estéje* történelmi realizmusa — de éppen nem mondható távolinak a *Buda halálá*é, melynek történelmét szintén a fátum, a tragikum irányítja, s melynek hun népe tehetetlenül esik a cselekmény felső szintjén mozgó, nagy, irányító egyéniségek intrikáinak, illetve bűneinek áldozatául. A történelmet magányosan irányító,

megszabó egyéniség tragikuma : ennek ábrázolásában közeledik Keményhez Arany — és ez a tragikum alapjában romantikus jellegű.

Kölcsey történelmi romantikája a török elleni harcok felé fordult — Kisfaludyé pedig még a Vörösmartyénál is nagyobb mértékben a lovagi világ felé. Szóltunk már arról, mint válik tökéletesen nemzetivé — sőt, sajátos ellenmondásossággal : *népivé* is — Aranynál a Kisfaludy lovagvilága. A Toldi-tematika előzményei Kisfaludy és Vörösmarty lovagi kisepikájába nyúlnak vissza, a *Bor vitéz* előzményét is megtalálhatjuk az *Éjjeli menyekző*ben, s *Az ünneprontók* babonásságában is visszacsendül valami a *Karácsonéj*ból. Arany érdeklődése a lovagi témakör iránt a *Toldi*tól kezdve, végig a kőrösi ballada-korszakon át, sőt később is, nyilvánvaló.

Arany-tanulmányában Barta János „nagy, pozitív jelentőséget" tulajdonít annak, hogy Arany „éppen kora ifjúságában távolmaradt az új költői törekvésektől, Kazinczy, Kölcsey, Berzsenyi, Vörösmarty irányától" (*Arany János*, Budapest, 1953. 11. l.). Ez kétségtelenül igaz — mégis, a lovagi témakört Arany épp ettől az új költői iránytól, az Auróra romantikusaitól vette át. Mi lehet ennek magyarázata? A Toldi-témakör felé a hős-keresés igénye vihette, s a népi jellemmel egybehangzó olyan vonások keresése, aminőket Vörösmarty költeménye is elébe tárt. *Népinek* kívánta ezt a hőst — és a népi hős megteremtésének vágya hagyatta vele abba később a *Bolond Istók*ot is, melynek főalakja népi ugyan lehetett, de hősi semmiképp — s ugyanez a vágy kívántatta meg vele a hun-témakört, melynek főalakjában, Etelében ugyancsak a népet akarta heroizálni. A népmesei megoldást azért tehette félre, mert a *Rózsa és Ibolya* tanúsága szerint, sokkal inkább folklórszerű megoldás felé tájékozódott, mint Petőfi a *János vitéz*zel. Márpedig a *Rózsa és Ibolya*-típusú népmese kevéssé kedvezett volna a felemelkedő népi-nemzeti hős megteremtésének. Maradt tehát számára a történelem — s ebből is

elsősorban, a lovagi témakör, melynek romantikus elemeit „kiselejtezi", s *felcseréli* őket a népi realizmus nagyszerű leleményeivel. Arany a *Toldi*val mintegy lezárja a romantikus témák áthasonításának folyamatát, melyet Kisfaludy tökéletlenebbül, Kölcsey sikeresebben kezdett el, és Vörösmarty folytatott, de nem tudott végigvinni. Mert a romantika gyökeres áthasonítása csak a népies költészetben sikerülhetett. Az, amit Lukács György a romantikával szembeni „megszüntetve-megtartó" álláspontnak nevez: ilymódon jelentkezik Arany Jánosnál.

Más jelenségnek vagyunk azonban tanúi a szintén lovagi témájú Arany-balladáknál. Jókai kapcsán foglalkozunk majd a magyar romantikának azzal a fennmaradásával, illetve újraéledésével, melynek a Világos utáni viszonyok az okai. Az önkényuralom idején a költészet ismét a nemzeti múlt, a történelem felé fordul, hogy annak példáit serkentőn, kitartásra, ellenállásra buzdítóan állítsa az olvasók elé. Arany balladáinak lovagvilága az önkényuralom jelenében leli meg létindokait. Ezek a balladák kevés kivétellel az 50-es évek viszonyaira céloznak (Hunyadi-balladakör, *Rozgonyiné*, *Zách Klára*, *Szondi két apródja* stb.). E balladák témáinak kiválasztásában, de méginkább formájában, előadásmódjában, nyelvében stb., Arany már messze túlhaladt a romantika kezdeményezésén s a maga sajátos népiesség-elméletének szellemében alkot. Ugyanakkor azonban azt is észre kell vennünk, hogy mind a kőrösi, mind az *Őszikék*-korszak balladái közt akadnak olyanok, melyek a romantika szemléletmódjához állnak közel, babonás-kísérteties komorságuk miatt (*Bor vitéz*, *Tetemrehívás*, *Éjféli párbaj*). Ezek a balladák mintegy ellentétei a *Pázmán lovag* inkább népies, semmint lovagi-romantikus humorának — és e balladákban Arany tragikus szemlélete nyer kifejezést, ugyanaz a tragikum, mely őt a Kemény-féle történelmi romantikához is közelíti. A fentebb jellemzett balladákban többnyire tiszta, hősi konfliktusokat látunk, vagy az önfeláldozás, a nemzeti nagyság lelkesítő példáit — míg

a romantikához visszakanyarodó balladák mögött a Riedl-elemezte „bűn és bűnhődés"-motívumot *(Tetemrehívás)*, vagy a lélekben lejátszódó, fojtott drámákat, tragikus kudarcokat, s általában, egy komor, meghasonlott életszemléletet. Népies megformáltságuk, előadásmódjuk ellenére — az Arany-balladák *egyrésze* közelebb kerül az Aurórakorszak romantikájához, mint pl. a *Toldi*. Külön tanulmányt kellene szentelni a *Toldi szerelmé*nek, mely ugyanezt a jelenséget még az említett balladáknál is feltűnőbben mutatja — annak ellenére, hogy benne már a modern regény ábrázolási vívmányai, a Kemény-féle lélek- és jellemrajz eredményei is fellelhetők.

3. Vörösmarty. A magyar romantika hőstípusai

A magyar romantika fejlődéstörténetének talán legfontosabb fejezete a Vörösmartyról szóló.

Elődjeinél és kortársainál mélyebben merít Vörösmarty a romantika kínálta ihlet-forrásokból — valamennyiüknél messzebb hatol a romantika színes és csodálatos birodalmába — de éppen ezért nála jár is legmélyebb válsággal a kibontakozás a romantikából, amit a 40-es évek valósága ír elő számára parancsolóan.

Vörösmarty már a *Zalán*ban túljut a passzív, érzelgő romantikának azokon az érzésállapotain, melyeket az 1825 előtti költemények fejeznek ki... „ki előbb a lányka mulandó Szépségén függtem gondtalan gyermeki szemmel": ezek a sorok, s a panaszosakra felcserélt örömdalok emlegetése nyíltan *A hajnalhoz* tartalmatlan világfájdalmára, *A lanthoz* érzelmes sémáira, *A tünődő* gyermetegen morbid hangulatára, a *Csaba szerelme* álmodozó sóvárgására utalnak. A *Zalá*ban még sokhelyütt jelen a feszes-fárasztó klasszikai hagyomány — de igazi, és ma is bájoló hatását

a mű elsősorban újszerű, merész romantikájának köszönheti. Toldy, aki oly lelkes kommentárokat fűz a *Zalán*hoz, éles szemmel veszi észre e romantika sajátos, hasonlíthatatlan színeit: „Első szemre azt vélnéd, hogy a költő a közép-évi Európának romantikájába tévedt el. De, kérdem, melyik földrészé az a máguszi kozmológia? az a bájoló tündér-világ? Nemde napkeleté; ...Az a ragyogó tündérélet, melyet költőnk ezen époszban elénk idéz, egyik legsajátabb érdeme közöttünk, s poézisunk legkényesebb produktumai közé tartozik." És a délszaki tündért, Tombolit, Hajnalt és a „fátyolos Éjjelt" úgy köszönti, mint a „leglihegőbb fantáziának véghetetlen gyönyörű" szüleményeit, kik „napkeleti hévtől keresztülhatva a boldog Arábiának minden fűszer illatit lehelik" (*Aesthetikai levelek Vörösmarty Mihály epikus munkáiról*, Pesten, 1827, 65—66. l.). Amit Toldy még „keletiességnek" érez, abban az utókor már a magyar romantika sajátos leleményét látja: egy, a nyugatitól annyira elütő, és mégsem orientális festőiség, s egy álomszerű képzelet-játék varázsát. A Babits emlegette „dárdaerdő" s a még bátortalanul alkalmazott eposzi kellékek elhalványulnak a tündér-jelenetek színpompája mellett. Deli Hajna fürdése, Bors vadászepizódja a megsebzett ünővel, a délszaki tündér jelenései, az erdő költészete stb. — mindez túlszárnyal Himfyn, s mellette mennyire puritán színezetűnek érezzük Dobozi történetét. Ennek a romantikának semmi közössége a némettel vagy a franciával; itt-ott, ahol még érintkezik is a klasszikai hagyománnyal, érezzük, előbb-utóbb le kell azt vesse magáról. A jellemekbe már romantikus színezet vegyül: Ete önfeláldozó hősiességébe, Csorna vérszomjas féktelenségébe — deli Hajna pedig mintha a Jókai-hősnők elődje lenne. Toldy — miközben a *Zalán*nal összehasonlítja, kissé mosolyog is a *Szigeti veszedelmen* — holott Vörösmarty épp Zrínyinek köszönhet legtöbbet. A *Zalán* monumentális méretben idézi a hősi múltat — de ez az idézés arra is alkalom Vörösmartynak, hogy belevesse magát a képzelet,

a tündér-rege, az álomvilág vizeibe. Egy féktelen, romantikus képzelet teremti meg a *Zalán*ban a hősidill leggyengédebb, leglíraibb jeleneteit.

A huszas évek derekán Vörösmartynál a romantika máris ellenmondásos módon jelentkezik. A nemzet ügye nem lehet többé egyoldalú nemesi ügy — mint a *Zalán*ban bemutatott. Vörösmarty romantikája sokkal inkább elrugaszkodik a valóságtól, mint például Kölcseyé. A huszas évek derekán ezt a romantikát már az irrealitás, a valóságnak hátatfordítás veszedelme fenyegeti. Ha nem is épp a feudális múltba visszasóvárgó nosztalgia ez, mint a német romantikában — de a Vörösmarty teremtette múlt ekkoriban még alig is szolgál erkölcsi, eszmei tanulságokkal a jelen számára. Kisfaludy allegóriájára gondolva, a délibábot kergető, s végül is zátonyra futó hajós sorsát érezzük itt fenyegetőnek. A *Délsziget* álomképében mintha Jókai Nepeanjának, vagy a Senki szigetének előzménye kápráztatna el! A füzérszerűen egymásból kibontakozó képek, szimbólumok, s ennek a hatalmas és néhol fárasztó allegóriának egész hermetikus költőisége arról tanúskodnak, hogy Vörösmarty merészen továbbhalad a *Zalán* tündéries részletei jelezte úton — csakhogy ez az út sehová sem vezet. Vörösmartynak ezt az álomszerű, első romantikus korszakát érezhetjük a leginkább problematikusnak — annak ellenére, hogy legmerészebben újító korszaka is ez. A *Zalán*t egy esztendővel követő *Hábador*, ez a balladát annyira megközelítő drámai költemény, a maga ossziáni borongásában és irrealitásában, a veszélyes úton újabb állomás. A *Helvilához* intézett költemény „a déli tájak völgyibe" tűnt álmot siratja, s az „álmok éjjelének" fátyolába kívánna burkolózni. Szinte feledjük, hogy a *Zalán*ban a csatakürt hangja is szólt — a *Zalán* folytatása már-már visszavonulásnak tetszik.

De mégsem! Vörösmartynak át kell élnie a magyar költő helyzetét a Szentszövetség korának Magyarországán — és 1828-ban, Széchenyi kedvenc versének szelíd, lírai képei-

ben, mintha megadóan el is fogadná ezt a kitaszított helyzetet. De *A magyar költő* című verset csakhamar követi a *Zrínyi*, melyet már egy új költői magatartás programadásának érzünk. Az ossziáni és tündéri romantika után itt micsoda — igaz, csak kivételesen — *realista* művészet jeleníti meg a török ostromát, mellyel a költőre tör, „kinek szép lelki világa" — „Földöntúli lakók seregével" gazdag. A *Zrínyi*ben megirigyelt és megcsodált költő-férfinagyság olyan eszménykép, mely Vörösmartyt megfordulásra inti az ossziáni-tündéri úton: toll és vas eszménye! És a *Csongor*ral egyidőben születnek meg a nemzeti történelemnek azok az elevenítései, melyekről az előbbiekben már szóltunk. A *Csongor* pedig éppen nem a magyar romantika lezárása, ahogyan Farkas Gyula hiszi, hanem nyitánya Vörösmarty új költői korszakának: közeledés egy bár mégannyira romantizált valósághoz — harmóniakeresés a valóság és a még csillapítlan, romantikus vágyak között. Éjszaka borul végül a mesejáték hőseire is — de a szerelem éjszakája, mégpedig idelenn a földön, s nem tündérhonban. Az Éj, a „Kietlen, csendes lénynemlakta Éj" számkiveti Tündét a fényhazából — s a tündéri álom emberi alakban ölt testet. Ebben a jelképben benn rejlik az ossziáni-délszaki álmoktól elforduló Vörösmarty új életprogramja is — habár e program nem végleges, és nem is az idők megkívánta még. De a „tündérvölgyből" már közelebb jutottunk a *Merengő* filozófiájához — s a költő már Zrínyire gondol, aki deli Videt festő pennáját eldobva, a csatazaj hallatán kardot ragad.

Kétségtelen, Balga és Ilma, mint ellenképek, kiegészítik Csongort és Tündét, s arra figyelmeztetnek, hogy az emberi célokhoz vezető utat pusztán vágyódás, álmodozás nem mutathatja meg. Helyesen állapítja meg Mészáros István, hogy Balga és Ilma „Csongort és Tündét vagy leleményével, vagy a „föld porának" nézésével segíti tovább" (*Vörösmarty és a Csongor és Tünde*, Csillag, 1950. okt. 85. l.). Balga és Ilma: az álmokba vesző romantika kritikája is —

bár nem egyértelmű kritika. Csongor személyében az első, igazán romantikus hős jelenik meg irodalmunkban: nyugtalansága, minduntalan „szárnyra kelő" vágyai, megalkuvásra képtelen boldogság-igénye — valamint merészsége, kitartása: íme, alakjának sajátos romantikus vonásai. Különös fontosságát érezhetjük annak, hogy irodalmunk első, ízig-vérig romantikus hőse — a népmese anyagából nő ki. Ennek a népmese-anyagnak felhalmozódását, tudatosodását a Vörösmartyt megelőző korszak irodalmában Turóczi-Trostler József mutatta meg (*A mese felfedezése és a magyar mese a XVIII. században*, Budapest, 1940; l. még ua.: *János pap országa*, Budapest, 1943.). Ugyancsak ő elemezte behatóan a *Csongor és Tünde*-korszak népmesei ihletését, és elsőnek mutatott rá a „csodában élt" Vörösmarty ébredésére, s kezdeményezésére a realista próza terén, mely szintén erre a korszakra esik (*Vörösmarty mesenovellái*; bevezetés a Holdvilágos éj és más elbeszélések elé; Budapest, é. n., különösen 45—52. l.).

Csongor, a népmesei eredetű romantikus hős — Jókai ugyancsak népmesei romantikus hősalkotására hívhatja fel figyelmünket. Vörosmarty romantikus hősalkotása olyan kezdemény, melynek változatos folytatása lesz a Jókai-regényekben. És ez a romantikus hősalkotási mód gyökeresen különbözik a nyugati romantikák eljárásaitól. Jókai romantikájának realista elemei — bizonyos mértékben: népmeseiek. És ahhoz, hogy ilyenek lehettek, Vörösmarty kezdeményezése volt ihlető.

Természetesen, itt csak a hősalkotási módszer azonosságára, a népmesei hős romantizálásának mindkettejüknél azonos eljárására gondolhatunk — mivel Vörösmarty romantikája a 20—30-as évek fordulóján egészen másféle arculatú, mint Jókaié Világos után. Csongor dilemmája, melyet a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós állítanak elé — a mód, ahogyan elutasítja a köznapi, költőietlen boldogságot: sajátos mutatója, meghatározója a Csongor-típusú romantikus érzelemvilágnak. De Vörösmarty álláspontját

csak akkor érthetjük meg, ha a megtörten visszatérő Tudós szavaira gondolunk:

Ébredj föl! vagy, ha még álmodni jobb,
Menj, álmodd vissza, a mit álmodál,
Mert a valóság csalt remény —

Ezt az elvet, az álmodás-visszaálmodás elvét utasítja el Csongor — és Vörösmarty is. És emiatt a *Csongor és Tünde* jelentős fejlődést, eltávolodást jelöl a *Tündérvölgytől*, a *Délszigettől*, a *Hábadortól*. De ez a fejlődés, ez az eltávolodás semmiképp sem jelentheti a kérdés oly egyszerű megoldását, aminővel Mészáros Istvánnál találkozunk. Itt még szó sem lehet arról, hogy Vörösmarty „nemcsak tapogatódzik a megoldás irányában, hanem a néppel való szükségszerű együtthaladásban az *egyetlen* helyes utat találja meg" (i. m. 111. l.). Vörösmarty népdalköltészete sem igazolhatja a kérdés ily sommás lezárását; ha Mészárosnak igaza lenne, Vörösmarty már 1830-ban ott tartott volna, ahol 1844-ben Petőfi. Igaz, Csongor népmesei hős-volta nem csupán Jókai alkotásmódjának előzménye — de sok tekintetben *János vitéz*nek is. Ám épp a két hős összehasonlítása győzhet meg bennünket Vörösmarty 1829—30-as, és Petőfi 1844-es útjának különbözéséről.

A *Csongor és Tündét* csak akkor érthetjük meg, ha felfigyelünk arra, honnan indult és merre tart Vörösmarty — és ha a mesejáték köré felidézzük a 20—30-as évek fordulójának lírai termését is. És ha így teszünk, nem érthetünk egyet Waldapfel Józsefnek azzal a túlságosan szigorú megállapításával, mely szerint ez a mű „válságnak, tájékozódási zavarnak is megnyilatkozása, mielőtt a reformmozgalom igazán kibontakoznék s ő megtalálná helyét a mozgalom balszélén, Kossuth mellett". (*Vörösmarty és kora*, MTA Osztályközlemények 1951. 143. l.) Ez a tétel annál inkább meglepő, mivel épp Waldapfel József figyelt fel első ízben annak jelentőségére, hogy Vörösmarty szakított a „dráma

anyagát adó széphistória s egész népköltészeti és világirodalmi rokonsága" megoldásával — s ugyanő vonta le ebből azt a fontos megállapítást, hogy: „ez a változtatás nem valami jelentéktelen apróság, hanem valóban megtagadása minden transzcendentális, földöntúli világra hagyatkozó világnézetnek" (uo.).

Gondoljunk a már említett Zrínyi-költeményre — gondoljunk arra a változásra, mely lírájában az irracionális, tündéri, csodás korszak műveihez képest létrejön — gondoljunk a nemzeti történelem reálisabb, a jelenhez közelebb álló, hősi témáit elevenítő kisepikájára ezidőből — gondoljunk az idillségnek olyan konkrétabbá, történelmibbé és valóbbá válására, aminőre a *Szép Ilonka* példa, három esztendővel a *Csongor* után — és azt kell látnunk, hogy *Vörösmarty eltávolodóban van az álom, az irracionalitás világából, habár a maga igazi helyét még jóideig nem leli meg.* Vörösmarty egy ideig még megmarad a romantika égboltja alatt, — de erre az égboltra többé nem az Éj borít fátyolt. Vörösmarty nem arra az útra talált még, melyet Mészáros gyanít — viszont a „válság", a „tájékozódási zavar" helyett inkább a *tisztulás* folyamatára kell figyelnünk, mely az előbbi korszakhoz viszonyítva nagyon is feltűnő — még ha egyelőre nem is a végső tisztasághoz vezet.

Vörösmarty a *Csongor*ral: romantikájának egy új szakaszába lép — szakaszba, mely már a 40-es évek tisztulását közvetlenül előkészíti. A *Csongor:* menekvés volt költészete korábbi korszakának veszélyei elől — csakhogy még nem a végső menedék. A *Csongor* előtt a Kisfaludy-féle allegória eltévedő hajósa lehetett ő — a *Csongor* után már a *másik* hajós, akire azonban *még* nagy viharok várnak.

E viharok: a romantikus szenvedély viharai. Ha eddig a romantikus álom — most: a romantikus szenvedély jegyében bontakozik ki költészete, mind a lírában, mind az epikában és a drámában.

A „franciás" romantika korszaka ez, az Hugo ihlete nyomán születő drámáké — de mennyire átalakul Vörös-

martynál az a világ, melyet az *Hernani* honosít meg színpadon. Vörösmartynál a romantika nemzeti jellege már állandósult, a végzet, a vérnász, a bosszú, az átok történeteihez a hazai történelem bőségesen szolgáltat anyagot. Igaz, a tündéridill helyébe gyakran csak a rém-romantika sémái lépnek *(Az özvegy, Az éjféli ház, A rabló)*, de *A két szomszédvár*ban, melyet Babits méltán soroz elsősorban a tragédiák közé — s végig, a drámákban, mind *Marót bán*ig: megszületik a romantikus hős *másik* típusa — amely a nyugati romantikából egyébként meglehetősen ismerős. A magyar romantikán két hőstípus uralkodik — s mindkettőnek előzményei Vörösmartyhoz nyúlnak vissza. Az egyiket — Csongort — láttuk már. Válasszuk a másik szemléltetésére: Sámson Tihamért — bár ugyanígy választhatnók Bodot, vagy a többi meghasonlott, tragikus, végzet-üldözte, Vörösmarty-hős akármelyikét.

A Csongor-típusú hős harmóniára törekszik, s e harmóniának legalábbis lehetőségei, feltételei, eleve fellelhetők egyéniségében. A Sámson Tihamér-típusú hős legfőbb jellemzője a diszharmónia, a feldúltság — e hős homlokán a végzet bélyege, szívében valamely emberfeletti szenvedés vagy szenvedély keselyűkarmai — e hős kihívta maga ellen sorsát, vagy a társadalmat, és türelmetlenül siet betölteni végzetét. Míg az első hősön inkább a heroizmus — úgy az utóbbin inkább a tragikum jegyét érezzük uralkodónak. Az előbbi hős a felemelkedő — az utóbbi az elbukó. A romantika egyik jellemzője, hogy témáit, cselekményeit többnyire e két hőstípus köré választja ki. Ezért is korlátozottabb viszonylag a romantika ábrázolási területe, mint a kritikai realizmusé, mely kedve szerint él ugyan néha a romantika felfokozó, hiperbolikus módszerével (Balzac Herrérája, Gobseckje) — de ezt a módszert a legváltozatosabban kiválasztott alakokon juttatja érvényre. Viszont a romantika előnye a kritikai realizmussal szemben, hogy patétikusabb egyéniségeket tud teremteni e

két hős-típusból, mint a maga változatosabb egyéniségeiből emez.

Szóltunk már arról, hogy a felemelkedő, a harmonikus hős-alak, a Csongor-típus a magyar romantikában a népmesével mennyire összenőtt. Ugyanezt a tragikus típusról el nem mondhatjuk. Arról is szóltunk, hogy Jókai hősalakjai mennyire folytatásai a Csongor-típusnak. Ehhez még azt kell hozzátennünk, hogy Jókainál tragikus hősalakok — első regényén kívül úgyszólván seholsem bukkannak föl. A tragikus hős azonban a legtöbb Kemény-regényben feltalálható — s a történelmiek közül úgyszólván valamennyiben. Említettük, Kemény a maga hőseit, típusait már nem a romantika, hanem a realizmus elemző módszerével, megfigyeléseket sűrítő lélek- és jellemrajzával teremti meg. De ez a módszer végül is a romantikus tragikumot, tépettséget, fátum-sújtottságot domborítja ki Gyulai Pálban, Kassai Elemérben, a *Zord idő* Elemérjében stb. A Sámson Tihamér-típusnak közeli rokona lesz a magyar romantika számos meghasonlott, világfájdalmas alakja, Eötvös Gusztávja, Madách Zordyja stb.

A romantika felemelkedő-heroikus, és elbukó-tragikus hős-típusaival látszólag rokon János vitéz, illetve Szilveszter. De a látszólagos rokonság ellenére valójában mindkét esetben — a romantikán való túljutásra kell fölfigyelnünk. János vitézben Petőfi a nép felemelkedését mutatja meg. Szenvedései és próbái közt is János vitéz a jellemi és erkölcsi harmónia megtestesülése. Talán paradoxul hangzik — de János vitéz *akkor* lenne romantikus hős — ha Petőfi *nem* a népmese keretében mutatná be útját, a végső boldogságig, Tündérországig. A nem-mesei környezetben — pl. az 1844-es Magyarország *valóságos* környezetében — a felemelkedő, diadalmaskodó népi hőst vagy egyáltalán nem, vagy pedig csak a legkülöncebb romantika alkalmazásával lehetett volna *akkor* | *még* bemutatni. A népmesei környezetben azonban János vitéz cselekedetei, hőstettei: természetesek, valóságosak. És ami a legfon-

tosabb : maga az egész történet, s mind a hős, mind a cselekmény — a legmélyebb történelmi-társadalmi valóság kifejezése. Ez a népmese nem fátylat borít a valóságra — hanem olyan fénykévét vet rá, mely a jövőt is megmutatja. De Petőfi ezt csak a népmese formái közt érhette el. A *János vitéz* tehát nem a romantika egyik hajtása — hanem : a költői realizmus első, nagy diadala.

Pedig ugyanakkor a *János vitéz*ben megvalósuló hősteremtés módszere tagadhatatlanul rokon az ugyancsak népmesei eredetű Csongor, valamint a Jókai-hősök megteremtésének módszerével. Vörösmarty, Petőfi és Jókai eljárása közt azonban ott a különbség, hogy az első a népmeséből, csak szimbólumokat merít — ahogyan ezt Babits helyesen látta — az utolsó pedig egészen eltörli a hős körül a népmesei keretet. Petőfi viszont : megtartotta, és folklórszükségéből egy magasabb, költői valóság szintjére emelte fel a népmesét. (Ugyanakkor Arany épp meghagyta a *Rózsa és Ibolyát* a maga folklórszerűségében, s emiatt szűkebb körre is vonta annak költői valóságát.)

Az apostol Szilveszterében éppen azért érvényesül is a romantika hiperbolikus ábrázolásmódja, mivel Petőfi a forradalmár hőst nem mesei vagy mondai, hanem : valóságos, mindennapi környezetben mutatja meg. Szilveszter magasabbrendűségének érzékeltetésére — vagyis : a valóság érzékeltetésére — használja itt Petőfi a merészen romantikus felnagyítást, a romantika forradalmi pátoszát. Szilveszter azonban nem tartozik a *romantikus módon* tragikus hősök családjába. Az ő bukása valójában : *felemelkedés* — az ő látszólagos tragikuma, vagyis vértanúsága : valójában tiltakozó tett, ha mégoly magányos tiltakozás, a zsarnokság, az elnyomás ellen. Szilveszter alakja is egy valóságosan létező társadalmi erő romantizálása — s ez az eljárás túlhalad Petőfi valamennyi kortársának romantizálásain.

A romantikus hős — és különösképp a tragikus hős — kérdése szükségszerűen kerül felszínre a 30-as évek Vörös-

martyjának életmű-problémái között. Ha fentebb arról szóltunk, hogy ebben a szakaszban az álom-romantikát a szenvedély-romantika váltja fel, arra is rá kell mutatnunk, hogy Vörösmartynál ez a folyamat teljesen tudatos, és ez a tudatosság csodálatos költői ön-jellemzésekben, ars poetica-jellegű versekben is megmutatkozik. Ezek közül kiemelkedik a *Liszt Ferenchez*, melyet Vörösmarty újabb romantikus korszakának sommás, lírai jellemzéseként tekinthetünk. Újabb adalékaként Vörösmarty tudatosságának: a nagy, romantikus zeneköltő portréja szolgál alkalmul arra, hogy belőle a Vörösmarty-féle romantika arculata kibontakozzék. A költő összefoglalja tulajdon, 1841-ig megtett útját, s ékesszóló erővel olvassa bele Liszt zenéjébe — a magáét. Az ősök sírját megmozgató dal — a bús idők homályát idéző ossziáni fuvola-hang — a riadozó diadalének: végül is egyaránt a *„tiszta szenvedély"* ébresztését végzi. És ez a szenvedély: a „nagy fiakban" születő tettek érlelője. 1841-ben már kitekinthetünk Vörösmarty harmadik korszakára: a cselekvést serkentőre; *a romantika, mely korábban az álom, később a szenvedély formáiban mutatkozott meg — most a 40-es évek haladó, politikai harcait serkentő költészetben olvad föl.* Nagy fejlődés-sor áll e kibontakozás mögött: elébb a többnyire eposzi (néhol lírai) álomtündérieség — majd a *Csongor és Tünde* változást, átalakulást-jelző kifejlete — a harmincas években pedig a romantikus szenvedély-kultuszt kifejező drámák.

De Vörösmarty fejlődését az álom-romantikától a közéleti tettek szolgálatáig: legtanulságosabban egy műfajnak, a romantikus allegóriának kereteiben figyelhetjük meg. Ez is az Auróra műfaji újító munkájának termése; Kisfaludy *Két hajós*a már felhívhatta rá figyelmünket. Ennek a romantikus allegóriának első jelentkezése Vörösmartynál: *A délszigetben* — csak egy szélsőségesen irreális, talányos költészet megszólaltatására alkalom. Mennyire másfélék a 30-as évek nagy allegóriái! *Az elhagyott anya* Lear-i helyzete a patrióta mondanivalót egy hatalmas, drámai mono-

lóg formájában fejti ki; az allegória itt egy látomás erejével kap meg. *Az árvízi hajós* befejezése már arra figyelmeztet, hogy a reformkor alkalmi, közéleti költészetének kifejezési eszközévé fejlődött a romantikus allegória. Állítsuk ebbe a sorba *Az élő szobor*t — gondoljunk arra, hogy bizonyos mértékben *A vén cigány* is idetartozik — és ez a fejlődési egymásután azt is megmutatja, hogy Vörösmartynál a romantika eszmei tartalmainak megváltozásával a kifejezési eszközök, a műfaji sajátságok megváltozása is együttjár. A *Két hajós* elvontsága, *A délsziget* irrealitása helyébe ez a műfaj — hisz fejlettsége miatt annak tekinthetjük — a politikai-eszmei mondanivaló hordozására leginkább alkalmas drámaiságot, illetve monológ-szerűséget fejlesztette ki. A Vörösmarty keze alatt ily módon kifejlődött allegória jelenik majd meg az *Elveszett alkotmány* befejezésében — és éled föl Arany Ráchel-verseiben, vagy Tompa és Vajda költészetében, Világos után.

A 40-es évek Vörösmartyja tehát gyökeresen megújult képet mutat, s ebben a képben a korábbi romantikus állomások kritikája is kifejezésre jut. A *Merengőhöz* épp attól a „kétes távoltól" óvja a kedvest, mely a költő művét is mármár magábanyelte. „Múlt és jövő tenger egy kebelnek" — de ez a tenger valamikor Vörösmarty szívében vetette leginkább nyugtalanító hullámait. A „holt fény és ködvárak" valamikor a *Zalán* utáni művekben lebegtek, az „álompénzt" pedig a *Csongor* megírása előtt maga is ujjai közt próbálta megtartani. A *Mit csinálunk?* az *„álmos gyávákat"* is korholja — a *Gondolatok a könyvtárban* pedig a kapitalista jövő támasztotta kétségek közül is a „férfi munka" parancsával hoz menekvést. Ezt a „férfi munkát" ünnepli Vörösmarty *Vásárhelyi Pál sírkövén* is — a *Jóslat*ban is; *A sors és a magyar ember* pedig a valamikor tündérvölgynek álmodott ország helyébe — a *még mindig* Taksony vármegyének maradót állítja, türelmetlen, vádoló figyelmeztetésül.

1848 előestéjén Vörösmarty — a még végrehajtandó,

hősi, nagy feladatokra lelkesít immár. 1848 előestjére, a tündérvölgyből Vörösmarty körülbelül ugyanoda érkezett meg — ahová egykori érzelmességéből, élete végén, Kölcsey.

A magyar romantika első, nagy hulláma, a Kölcseyvel induló és Vörösmartyval végződő: irodalmi kísérője, segítője volt annak a harcnak, melyet Kossuth vezetésével, a középnemesség az ország polgárivá átalakítása érdekében megkezdett. Nem ok nélkül tanul maga Kossuth is Kölcsey szónoki művészetéből, ad visszhangot Vörösmarty a Pesti Hírlapban folytatott Kossuth-i agitációnak (pl. *Az úri hölgyhöz)* — s védik meg egymást kölcsönösen több ízben is stb. (l. Csabay Tibor: *Kossuth Lajos az irodalomról*, kéziratban). A Kölcsey—Kisfaludy—Vörösmarty-féle romantika: a nemesi liberalizmus irodalmi tükröződése. Ebből fakad e romantika egész ellenmondásossága is — és emiatt különbözik ez az irodalmi áramlat akár német, de még francia testvérétől is. *A magyar romantika nagy költői nem elszakadni akarnak a valóságtól, hanem közelíteni hozzá — a kor nagy politikai feladatainak vállalása által.* A magyar romantika nem a feudalizmus restaurálására, vagy dicsőítésére törekszik, hanem a nemzeti múlt nagy példáinak elevenítésével küzd az oszták abszolutizmus ellen. A magyar romantika a Kossuth-i érdekegyesítés programját is szolgálja bizonyos népi tematikával, illetve a népköltészeti formák, a népi kifejezési művészet megteremtésével. Ennek a romantikának korlátai ugyanott ütköznek elő — ahol a nemesi liberalizmus korlátai is. A valóság teljes mértékű ábrázolására ez a romantika éppoly kevéssé lesz képes — amiként a nemesi liberalizmus sem tudja a nemzeti és népi célokat egyedül diadalravivő, forradalmi utat elfogadni. Ez a romantika mit sem tud már adni a köztársasági gondolathoz — és a parasztkérdés gyökeres megoldásához. De még a nemesi osztály bírálatát is hasztalan várnók tőle — az a regény, mely erre vállalkozik, már a kritikai realizmus jegyeit mutatja *(A falu jegyzője)*. De még

Eötvös is, amikor a parasztkérdésről szól (Viola alakjában) visszasiklik a romantika eszményesítő érzelmességébe, filantrópiájába.

Amit ez a romantika csak töredékesen tudott nyújtani: azt Petőfi és a népiesség teljes és feltétlen módon nyújtja. Petőfi és Vörösmarty szembekerülése 1848 augusztusában — nemcsak két politikai, de immár két irodalmi álláspont összecsapása is. A korviszonyok akadályozhatják csak meg, hogy az utóbbi álláspont jobban kibontakozzék.

Amikor a magyar romantika nagy költői műveikkel a reformkor haladó, nemesi mozgalmait szolgálják, bizonyos mértékben át is alakítják, vissza is szorítják magukba romantikájuk egyes elemeit (érzelmesség, álom, irrealitás). És amikor ez a romantika a nemesi liberalizmust tükrözi — azokat a demokratikus tartalmakat is kifejezi, melyekkel ez a liberalizmus 48 előtt még bír. Ezek a tartalmak teszik lehetővé, hogy magán e romantikán belül, a realizmus bizonyos igényei jelentkezhessenek.

III

1. A magyar romantika kísérletei a valóság ábrázolására

A magyar romantikának az a szakasza, mellyel eddig foglalkoztunk, elméletileg is igyekszik függetleníteni magát a külföldi romantikától. Bajzánál éppúgy megtaláljuk a német romantika bírálatát — mint a franciáét. A világtörténetének bevezetéséül szánt *Középkor* című írásában *(Ö. M.* III. 87. l.) a hűbériség egész témakörét indulatosan utasítja el magától, s a romantika megénekelte lovagvárak és gót kápolnák szomszédságában — a völgy „végetlen nyomorára", „borzasztó ínségére" figyelmeztet. A magyar romantika abban is különbözik némelyik külfölditől, hogy közeledni próbál a szociális problémákhoz. És ez az elméleti célkitűzés — például *A karthausi*ban : gyakorlattá is válik. Eötvös *Vár és kunyhó*ja ugyancsak igazolja Bajza fentebbi elvét. A szociális kérdés iránti érdeklődés, a jobbágyság iránti rokonszenv mögött a magyar romantikában a Kossuth-i „érdekegyesítés" programja áll. Révész Imre Lamennais-tanulmánya *(Lamennais és a magyarok*, MTA II. Osztály-közleményei, 1954.) rámutat arra a sokfelé ágazó hatásra, melyet a szociális gondolatnak ez a spirituális, ékesszóló hirdetője a reformkorban is gyakorolt ; tudjuk, a francia romantika Hugon, George Sand-on, Béranger-n keresztül az utópista szocialisták hatásából is sok mindent közvetített. De az Auróra és az Athenaeum környékén ezzel a hatással nem lehet komolyan számolni — s még a centralistáknál is csak bizonyos világnézeti korlátok között.

Bajza több ízben kifejti ellenkezéseit a német romantikával szemben. Jean Paul hatásáról, hazájában, azt írja, hogy „rendkívüli, de ha elfogulatlanul vizsgáljuk, nem egészen helyeselhető" *(Ö. M.* III. 295. l.). Ugyanő „lelki bujálkodásnak" mondja a „német érzelgést", s 1833-ban attól fél, hogy „a léleknek e legszerencsétlenebb betegségét is,

a német érzelgést, belopják közénk" (Ö. M. IV. 119. l.). Henszlmannal folytatott vitájában majd kilenc évvel később a francia drámákat azért pártolja, mivel azon művek „többnyire erkölcsi irányúak és nem ellenkeznek a morál tanításaival" (Ö. M. V. 176. l.). De vajon valami elfogultság, vagy részrehajlás véteti védelmébe Bajzával a francia drámát? Színikritikái közt a francia romantikusok nem egy hibájára mutat rá — s mégis, minél erősebb a német dráma védőinek hangja, annál makacsabbul tart ki a francia drámairodalom védelme mellett.

Bajzát erre az állásfoglalásra az készteti, hogy a francia romantikus drámában ő — a valóság hívebb ábrázolását véli felfedezni. Említettük, dramaturgiájában Hugo „életszerűségre", az élet sokszínűségének, ellentétességének visszaadására is törekszik. Bajzát a francia dráma felé a valóság-ábrázolás igénye vonzza: „Szeretem őket — írja a francia drámákról —, mert életet ábrázolnak oly híven és valóan, hogy a hallgató ismert személyeket és történeteket vél látni és hallani, anélkül mégis, hogy az előnkbe rajzolt kép és személy megszűnnék eszményi lenni" (Ö. M. V. 176. l.). A valóság-ábrázolásnak ez az igénye, illetve számonkérése végigvonul Bajza egész elméleti munkásságán — ugyanakkor, midőn ennek az igénynek megvalósítását a romantikus irodalomtól csak töredékesen várhatja. Bajza nem ismeri a kortársi, kritikai realizmust, de már 1833-ban, a regény-költészetről szóló írásaiban — részben a német romantikus esztétika alapján is — a valóság-ábrázolás feltételeit, követelményeit fejti ki. Bajzának ez az álláspontja azért figyelemreméltó, mivel a magyar romantika virágzásának teljében nyer épp megfogalmazást. De ez az álláspont, ez a valóság iránti igény, habár csekélyebb tudatossággal, de felismerhető a Kölcsey—Kisfaludy—Vörösmarty-féle fejlődés többi állomásán is. Bajza a külföldi romantikákkal szemben csak olyankor engedékeny — amikor az ő valóságeszményének igazolásait véli föllelhetni benük.

Vannak Bajza regénykölteszeti írásainak olyan helyei, ahol csaknem a típus-elméletet közelíti meg: „a költőnek nem az embert és individuumot, hanem az individuumban az emberiség képét, a korok és népek vonásaiban az emberi tetteket, törekedéseket kell visszatükröznie, hogy azoknak gyökerei a valóságban alapuljanak..." (*Ö. M.* IV. 113. l.). Igaz viszont, hogy Bajza mindvégig ragaszkodik a költői eszményítés elvéhez is. A hőskölteményt, az eposz idejét lejártnak tekinti, s a regénynek azért örvend, mivel az a valóság világát tárja ki: „A képzelet varázsfátyla lehullt, s minden, a mi hajdan tündér színben mosolyga, a maga földi való alakában jelenik meg; az emberiség bizonyos meghatározott karaktert nyer; a poézis közelebb lép az élethez és filozófiához, fölkeresi az embert a maga házi körében, egyes személyi viszonyaival foglalatoskodik, tetteket és történeteket festeget..." (uo. 116. l.); vagy: „a hőskölteményben széles értelemben szép álma és sejtése a leendőnek, a regény pedig a valónak..." (uo. 117. l.); továbbá: „a regény pszichológiai igazságú karakterei, életfestése által az emberi lélekkel ismertet meg..." (uo. 118. l.). Bajza a jellem-rajzban is a realizmus követelményeit állítja mértékül: „A költő sohase csapongjon az emberi természet határain túl, mert ott megszűnik alakjai iránt az olvasóban érdeket gerjeszthetni. Az ember sem angyal, vagy éppen félisten, sem ördög..." (uo. 122. l.). Ha elgondoljuk, hogy Bajza a maga feltételeinek viszonylagos kielégítését — a Bélteky-házban találhatta csak meg: még inkább megérthetjük, mennyire előtte járt a romantikának, s menynyire képviselte, ha nem is programszerűen, a romantika túlhaladásának igényét — azt az igényt, mely egyébként többé-kevésbé világosan, de ott élt nagy költő-társaiban is.

Említettük már, hogy ez a túlhaladás az ő számukra kétféle irányban volt lehetséges: a *népköltészet* — és a *realizmus* felé. Bajza ez utóbbinak egyengetett utat — és ezen az úton a romantikából indultak közül, Eötvös jutott legmesszebb. Meglepő ugyanakkor, hogy mind Bajza, mind társai mennyire bizonytalanok a népköltészet kérdésében. Horváth János, amikor Bajza népdal-elméletét elemzi, a „műköltői naivság" elvének helyeslése mellett arra is rámutat, hogy Bajza „a népdalban csak a naiv költészet egyik műfaját látta, nem egyszersmind a nemzetileg naivét, mely idegen ritmust eo ipso kizár" (i. m. 130. l.). Még kevésbé látta világosan a népköltészet problémáit Szalay. Már említett, Muzárion-beli tanulmányában azt a nézetet vallja, hogy a népköltészetet a pogány hittel együtt ölte ki a keresztény vallás — a későbbi népköltészet alkotásai pedig „melyeket fegyverpusztítás és szívelhűlés feledtettek el velünk, éppen azért feledtettek el, mivel már nem többé nemzeti poézis (a szónak középkori értelmében), hanem csak egyes individuum ömledezései valának" (i. h. 84. l.). Szalay, még 1833-ban, arra mutat rá, hogy „Stilfrid és Brunswik története a magyar pór előtt ismeretesb magánál Kádárnál s Toldi Miklósnál; Hamlet története országszerte beszéltetik, midőn a Thuróczitól említett regék Konthról elfeledtettek, s a minden pórregéink legismertesbje, az úgy nevezett Tündér Ilona olaszból fordíttatott" (uo.). Az eposz műfaját, melynek újraéledését a romantika lelkületével érteti meg, mégis, újfajta „csodálatosság" tölti be — de ennek a tündéries elemnek eredetét Szalay egyáltalán nem a népmesékben, hanem a keresztes-hadjáratok hozta, keleti „regékben" látja; szerinte az angol balladákban „a keleti regény az éjszakival egy új s valóban költői egésszé frigyesült" — s ebből a kincsből merít Shakespeare — ebből a forrásból táplálkozik az egész romantika. Ha arra gondolunk,

hogy a Muzárion recenzensei több ízben szót emelnek a „köznépi mesélések" közlései ellen, s még Mailáth regéit sem nézik jó szemmel — ha a romantikának erre a népköltészet-felfogására gondolunk, láthatjuk csak egész jelentőségében Erdélyi kezdeményezését — és a Petőfi hozta költői népiesség forradalmi jellegét.

A romantika népköltészet-felfogásának ismerete csak méginkább igazolja Révai Józsefnek azt a megállapítását, mely Petőfi költészetének „törés"-szerű, új voltát húzza alá. Petőfi 1843—44-es népdalainak plebejus, „pórias" jellege sokkal merészebb és kihívóbb szembefordulás a romantika ízlésével, mint azt eddig az irodalomtörténetírás hitte. Bármennyire „előkészül" is Petőfi népiessége a romantika népdal-költészetében —ez utóbbiban mégis, épp a népiesség lényege hiányzik. És ez a lényeg: a kihívó, lázadó, plebejusi szembefordulás a hűbéri Magyarország ízléseivel, életszemléletével, irodalmi eszményeivel. Petőfi első esztendeiben épp ez a szembefordulás a döntő jelenség — s a Petőfit megrohanó reakciós kritika erre a szembefordulásra ad is feleletet. De látnunk kell azt is, hogy a népiességnek ezzel az új, zendülő, lázadó módjával Petőfi — *a romantikusok népiességét is tagadja.* Valószínű hogy a *Csongor* előtti Vörösmartyval Petőfi egyáltalán nem értett volna egyet — de irodalmi felfogása még a 40-es évek Vörösmartyjával is szöges ellentétben áll. Petőfi (és: Vörösmarty) kivételes jellemnagysága következtében ez az ellentét sohasem fajult személyes harccá — és külsőleg is csak 1848 augusztusában, egy elvi, politikai kérdés kapcsán mutatkozott meg. Petőfi és Vörösmarty nem támadnak egymás ellen — hisz mindkettejüket egyaránt szorongatja a reakciós irodalmi tábor, s a haladó irodalom táborát ők ketten nem hajlandók megbontani. De a romantika népiessége éppoly mértékben mentes a lázadó, zendülő jellegtől — amily mértékben ez a jelleg uralkodik elsősorban Petőfién. És ez a — habár lappangó — szembenállás teszi jogossá Trencsényi-Waldapfel Imrének azt a felfogását, amely a *János vitéz*ben

Vörösmarty Katonájának replikáját látja (*A János vitéz*; A kétéves pedagógus továbbképzés tananyaga, Budapest 1952. Kézirat). Látni fogjuk a későbbiekben, hogy Petőfinél, és a fiatal írónemzedéknél szintén megjelenik a romantika — s ahogyan a népiesség, úgy ez is: lázadó, a hűbéri Magyarország viszonyai ellen zendülő módon.

A romantika túlhaladásának egyik lehetősége tehát az Auróra, az Athenaeum romantikusainál: a népiesség irányában nyílnék meg. De az igazi népiességhez ezek a romantikusok nem érkezhetnek el, mivel ennek lényege nem csupán a népdalformákban rejlik — ám sokkal inkább a hűbéri Magyarország elleni lázadó, sőt, forradalmi fellépésben. Ilyen fellépést ezeknél a romantikusoknál — sem romantikájukban, sem népiességükben nem találhatunk. Liberalizmus és demokratizmus elkülönülése — az igazi, a plebejus népiesség elkülönülését is jelenti, a romantikusok népiességétől. Petőfiéknél mind a népiesség, mind a romantika új, plebejus-népi, forradalmi eszmeiséggel telten fordul szembe a régi, a hűbéri Magyarországgal.

A romantika túlhaladásának másik lehetősége: a realizmus, a valóság ábrázolása. Az Auróra és az Athenaeum romantikusainál erre is készséget, törekvést láthatunk. De a realizmushoz az ifjabb nemzedékből Eötvös csak úgy juthat el, hogy szakít a romantikával. Szigligetit pedig a népszínmű realizmusához — annak ellenére, hogy ő maga a romantikából indul — Petőfi népiességének kibontakozása segíti. Mégsem szabad lebecsülnünk az Auróra és az Athenaeum romantikusainak túlhaladási törekvéseit — mert ezek, még hiányos, ellenmondásos voltukban is: a magyar romantikának a nyugatitól való különbözését bizonyítják.

Vörösmartynál is fellelhetjük e törekvéseket — gondoljunk *A fátyol titkai*ra, *A füredi szívhalászat*ra, melyeknek a konkrét, aktuális valóságra vonatkozó célzatait Waldapfel József már kiemelte, vagy a mese-novellák egy részére, melyeknek realista elemeit Turóczi-Trostler József ele-

mezte (l. m.). Ugyanekkor érdemes felfigyelnünk romantika és realizmus viszonyára Kisfaludy Károly műveiben is.

Szauder József Kisfaludy-tanulmánya (kéziratban) meggyőző képet nyújt arról, ahogyan Kisfaludynál a romantikus tematika megfér a realista művek (vígjátékok, novellák) szomszédságában — illetve, ahogyan e romantikus művek némelyike nagyonis valóságos indítékokból, a szociális kérdés ihletéséből táplálkozik. Ilyen pl. a *Stibor*, melynek liberális jobbágyrokonszenve mögött Szauder az 1816—17-es jobbágynyomor és a különböző jobbágymegmozdulások élményét mutatja ki. Jogosnak érezzük azokat a feltevéseket is, melyek általában, a népköltészet iránti érdeklődés eredetét a jobbágy-probléma kiéleződéséhez vezetik vissza. Kisfaludy ugyanakkor, midőn romantikus balladatémákat dolgoz fel — a romantika helyzet-sémáit gúnynyal, iróniával is idézi föl *(Andor és Juci, Három egyszerre)*. A romantikától elforduló, a vígjátékokban és novellákban egy nem-romantikus, helyenként realista ábrázolásmódot megközelítő Kisfaludy, aki az Auróra köteteiben is egymás mellett közli a romantikus módon történelmi és liberális színezetű társadalombíráló, realista írásokat — valójában óvatoskodóbb a romantikával szemben, mint akár Kölcsey, akár Vörösmarty. Szauder meggyőzően, az 1822 és 1827 közt változó politikai helyzettel, a nemesi reformmozgalom élénkülésével, illetve lankadásával magyarázza Kisfaludy érdeklődését a realista novella, majd a romantikus történelmi elbeszélés, és végül a vígjáték iránt. Néha úgy érezzük, Kisfaludy a romantikában csak a korszerű, új irodalmi iskola iránt érdeklődik, s éppen nem oly mély indítékok, hajlamok irányítják őt a romantikához, mint Vörösmartyt. Kisfaludy, aki annyiféle műfajjal kísérletezett, s akinél a műfaji változatosság, a modern műfajok meggyökereztetésére irányuló törekvés: az új és korszerű, nemzeti irodalom megteremtésének nagy tervéből adódott — ez a Kisfaludy a romantikával csak átmenetileg, s csak mint koráramlattal kerül kapcsolatba. Az ő számára a

romantika elsősorban kísérleti feladatként jelentkezett — ez a sokmindent kipróbáló, friss tehetség tudott maradandót alkotni a romantika formáiban is — de mélyen magáévá tenni sohasem akarta. Ez is a magyarázata annak, hogy a romantika nála sokkal kevésbé *nemzeti* színben jelenik meg, mint akár Kölcseynél, akár Vörösmartynál. Már utaltunk annak jelentőségére, hogy a romantikus műfajok meghonosításával Vörösmarty költészetének útját is megkönnyítette. Ugyanakkor azonban, egész életművének kísérleti, kezdeményező, úttörő jellege miatt — ez életműnek mind romantikus, mind realista jellegű elemei meglehetősen kezdetleges fokon állnak még. Ha mérleget készítünk e romantikus és realista elemekről Kisfaludy életművében — azt kell látnunk, hogy az utóbbiak néha túlsúlyban is vannak, s éppen ezért nála a romantikán túljutásról nem beszélhetünk. Kisfaludynál epizódszerűen jelentkezik csak a romantika. Kisfaludy elbeszélései közelébb vannak Petőfihez — mint bárkinek művei, az Auróra-korszakból. Ez is lehet a magyarázata, hogy Petőfi épp ezekkel az elbeszélésekkel szemben megértő.

Mindez természetesen nem jelentheti azt, hogy Kisfaludy Károly „kiesik" a Kölcseyvel kezdődő romantikus vonulatból — hisz irodalom-szervező, szerkesztői tevékenységén kívül, művének *egy része* — mégpedig: fejlődéstörténetileg egy meglehetősen fontos rész — elválaszthatatlan a romantikától.

Romantikának és realizmusnak egészen másféle történeti kapcsolatát figyelhetjük meg a népszínműben, illetve Szigligeti Ede 1848 előtti alkotásaiban.

A népszínművet az osztrák mese- és tündérjátékokból származtató korábbi elméletek tarthatatlanok — hisz teljesen figyelmen kívül hagyják azt, ami 48 előtti népszínműveinkben a legfontosabb: demokratikus célzatukat, 48 féle mutató jelentőségüket. „Az irányköltészeti" vita egymagában is bizonyíthatná, hogy a reakciós kritika mint figyelt föl a *Csikós*ban mindarra, amit Petőfi költészetében

méginkább támadni kívánt. Nem lehet kétséges, hogy *A falu jegyzője* és a *Csikós* egyaránt telítve vannak azzal a liberális demokratizmussal, mely gyökeresen különbözik Petőfi népi-plebejus demokratizmusától — de mégis, 48 előkészítését szolgálja.

A népszínmű dramaturgiájának forrásait a romantika dramaturgiájában — Victor Hugo és a francia romantika hazai sugallatában lelhetjük meg.

Fontos emlékeztetnünk itt arra az egyebütt (l.: Eötvös-monográfiám, 44—50. l.) már kifejtett tudatosságra, melylyel a magyar romantika Hugo egész kezdeményezéséből a hozzá eszmeileg-politikailag közelállókat kiválasztja. Eötvös két Hugo-tanulmánya (1835 és 1837) mutatja legvilágosabban, mit tett magáévá a reformkor a romantikus, francia színpad eszmeiségéből. Eötvös a demokratikus művészet eszményét meríti Hugoból — a „népre hatás" elvét („az igazság terjesztése, a népnek oktatása s jobbítása az, ami után a jobb író fárad") — és ennek az elvnek jegyében igenli az „érdekességre törekvést"; vagyis, a „színi hatást", melyet Bajza is oly következetesen kér majd számon a Nemzeti Színház műsorától. (Mellesleg jegyezzük meg, hogy Bajza és Eötvös törekvéseiben az Athenaeum-korszakban számos párhuzamosságot figyelhetünk meg, és az Eötvös pálya-kezdése idején kettejük közt fennállt ellentét meg is szűnik, amire Bajza nem egy elismerő, meleg recenziója szolgálhat bizonyítékkal; pl.: *Ö. M.* IV. 519. l. stb.) Eötvöst nem Hugo szélsőséges romantikája kapja meg (amiként Szigligetit sem) — hanem a romantikus érdekességnek, mint a széles körre hatásnak eszköze, lehetősége. És Eötvös — akárcsak Szigligeti — az Hugo-i romantikában a liberális-felvilágosodott eszmeiség szolgálatának, kifejtésének lehetőségét is látja — Hugo ürügyén Eötvös tanulmánya a hűbériség — és az új, kapitalista világ előítéletei, embertelenségei ellen emeli fel szavát.

A Hugo-i dramaturgia problémái kerülnek szőnyegre

Bajza és Henszlmann vitájában is, a „színi hatás" elve körül. E vita értékelésénél óvatosan kell eljárnunk, s nem helyes az, hogy Henszlmann nézeteit sokan egyoldalúan „reakciósaknak" minősítik. Bajza és Henszlmann közt a vita — a romantika esztétikáján *belül* folyik; amikor Henszlmann Shakespeare-re hivatkozik a „színi hatás" túlzásai ellenében — magának Hugo-nak is egyik forrásához nyúl vissza. És Henszlmann aggályai a „színi hatás" túlzásai miatt, nem egészen alaptalanok. A jellem, illetve a cselekmény elsőbbsége körüli vitában — ismét csak: egyik félnek sem lehet teljesen igaza. Jogosnak érezzük Erdélyi bizalmatlanságát is a „színi hatással" szemben — bár ő (1863-ban megjelent tanulmányának tanúsága szerint) ezt a kérdést, s a népszínművekét is, már egy olyan korszakban elemzi, mely a népszínmű elsekélyesedését hozta el. Utaltunk már arra, hogy Bajza a francia romantikában az „élet nyelvét" szereti — számunkra ma már kissé elfogultnak tetszőn. De itt nem is annyira az a fontos, vajon a francia dráma valóban az „élet nyelvét" szólaltatja-e meg — mint inkább, hogy Bajza azt kívánná hallani belőle. Erdélyi — és az utókor — szemében a népszínműből már az bizonyul romlandónak, amit a „színi hatás" túlzásai adtak hozzá ehhez a műfajhoz — de a színi hatás elve nélkül a népszínmű aligha bontakozott volna ki. Ebben a kérdésben a romantika ellenmondásosságával találkozunk ismét; a demokratikus, illetve „irányzatos" célzat Szigligetiék számára elválaszthatatlan a színi hatástól — mely a széles tömegek érdeklődését hivatott felkelteni. Ugyanakkor azonban érvényes Erdélyi tétele is, mely szerint a színi hatás „a dráma eszméjén s igazságán kívül leli támpontját"; és a népszínmű elsekélyesedésének egyik oka a demokratikus, „irányzatos" eszmeiség eltűnte, másik oka pedig: a színi hatás túlzásainak elhatalmasodása lesz. Vagyis: ha a népszínmű létrejöttét a romantika dramaturgiája segítette elő — elsekélyesedését is bizonyos mértékben ez a dramaturgia okozza. Szigligeti „irányzatossága"

1848 előtt még abban is áll, hogy a nép és az uralkodó osztály éles, tiszta konfliktusait viszi színre — a nép oldaláról. Az 50—60-as években azonban a nép és az uralkodó osztályok konfliktusainak idillizálásait, eltompításait nyújtják Szigligeti drámái. Ezért nem tud majd igazi népdrámát alkotni, noha ennek csíráit fellelhetjük *A lelenc*ben és a *Strike*ban — s noha például a dzsentri-bírálat terén vannak is kezdeményezései.

Jókai helyesen látta a 48 előtti népszínmű lényegének: az irányzatosságot. Szigligetinek még a tematikája is azonos gyakran az Eötvösével. A *Két pisztoly* börtönjelenete és *A falu jegyzője* börtön-fejezetei ugyanegy célzatot szolgálnak. Hasonlóképp azonos mindkettejüknél a feudális törvénykezés ostorozása. A *Szökött katona* irányzatossága a kortársak számára ugyancsak tudatos volt.

Az irányzatosság kérdésénél a romantikából a realizmusba való áttörés egyik jelenségére kell fölfigyelnünk. Eötvös ezt az elvet még Hugo művéből olvasta ki — de már *A falu jegyzője*, vagyis a kritikai realista szándék védelmében adott neki valódi nyomatékot. Az irányzatosság elvének megvédői közt a centralisták sorából épp azokat találjuk (Csengery, Irinyi), akiknek a Fiatal Magyarországhoz is van közük. Hogy ez utóbbi mily mértékben tette magáévá ezt az elvet, arról Jókai 1847-es Életképbeli cikkén kívül legfőbbképpen Petőfi *Csalogányok és pacsirták*, és *A XIX. század költői* című versei tanúskodnak — hogy csak a vitához *közvetlenül* kapcsolódókat említsük (l. erről bővebben: Törő Györgyi: *A forradalmat előkészítő irodalom és a reakciós kritika harca az 1840-es években*, ItK. 1954.).

Szigligeti a romantikus dramaturgiából indul ki, de a *Csikós*ban épp az irányzatosság segítségével eljut a realista ábrázoláshoz is. Szigligeti, a romantikus történelmi drámák írója, bizonyos mértékben túljut a romantikán. Meg kell említenünk, hogy a színi hatás elve nála sokkal realisztikusabb módon jelentkezik, mint azokban a francia drámákban, melyeket Bajza megvéd. Drámai állapotjainkról

szóló székfoglalója (1846) a színi hatást nem az ún. „kárpitos dramaturgia" segítségével, hanem a jellemekből, a drámai helyzetekből fejlő hatásossággal akarja elérni (l. Osváth Béla : *Szigligeti Ede* c. monográfiáját, kéziratban). Persze, ezek a drámai helyzetek — s többnyire a cselekmény bonyodalmai is — egész, bravúros technikájukban : jellegzetesen romantikusak. Gondoljunk a *Szökött katona* második felvonásának befejező jelenetére, melyben az odakünn eldördülő sortűz, majd Monti gróf és Völgyi ezredes párbaja teremt feszültséget ; gondoljunk az egymást követő színek jellegzetesen romantikus kontraszt-hatásaira (álarcosbál—siralomház) stb. ; de a romantikus színi hatásnál is többet köszönhet Szigligeti a realista színpadi helyzeteknek, képeknek : ilyenek pl. Korpádiék házatája, a Zrínyi kávéház a *Szökött katonában*, a kisvárosi uzsonna képe a *Két pisztoly*ban és a pusztai, a falusi élet képei a *Csikós*ban. Ezek a realista színpadi képek meglepő egyezéseket mutatnak fel a kor *életkép-irodalmával*, melyet egyébként is a realizmus kialakulásának fontos állomásaként kellene tanulmányoznunk. Mi több, a *Csikós* népi életképeinek igazi ihletőjét : Petőfi költészetében kell keresnünk. A Petőfi kialakította népi genre-műfaj színpadi változatai állnak előttünk a *Csikós*ban : ezek a képek, ezek a jelenetek a népiesség színpadi diadaláról is tanúskodnak.

Szigligeti 1848 előtti népszínművei tehát a romantikán való túljutás egyik változatát tárják elénk. Az Hugo-i dramaturgia demokratikus célzataiból (Eötvös) az irányzatosság elvén át jutunk el Szigligeti 1848 előtti népszínműveinek népbarát célzatához, s helyenként jelentős realista ábrázolásmódjához.

IV

1. A Fiatal Magyarország romantikája

Vörösmarty művében a nemzeti romantika már eljutott tetőpontjára. Ebben a műben nemzetivé hasonult át a korábbi német és a későbbi francia áramlat; Hugo hőselnek szélsőséges szenvedélyei a magyar történelem hősi-szenvedélyes témáiban szinte hazaiakká váltak.

A 40-es években azonban a romantika egy új hulláma jelentkezik, s ez a hullám lényegesen különbözik attól, melyet eddig szemügyre vettünk. Igaz, Eötvösék romantikája is másféle arculattal bontakozott ki, mint az Auróra köréé; mégis *A karthausi* végső célzata hazai problémákra irányult, s Eötvös Hugot utánzó szomorújátéka *(Bosszú)*, továbbá a balladai témákat feldolgozó, többnyire ugyancsak „irányzatos" költemények *A karthausi* íróját mégiscsak összekapcsolják a nemzeti patrióta romantikával — még mielőtt ő maga a romantikának hátat nem fordít.

Miben különbözik *A karthausi* romantikája — akár Kölcseyétől, akár Vörösmartyétól? Abban, hogy a meghasonlás, a világfájdalom témáját szólaltatja meg, s a „mal du siècle" érzésállapotait festi — érzelmeket, melyeknek történelmi-társadalmi gyökereit kimutatni nem nehéz. Gusztáv világfájdalmának az a konfliktus az okozója, mely Eötvösék felvilágosodott-liberális eszméi, és egyrészt a hűbéri Magyarország, másrészt a nyugati kapitalizmus csüggesztő jelenségei közt adódik. Ennek a konfliktusnak nyomai felfedezhetők Vörösmartynál *(Gondolatok a könyvtárban)*, és a Palocsay-verseket fordító Kölcsey is megértéssel van iránta. Mégis, egész gazdagságában ez az érzésállapot csak a fiatalabbaknál, Szalaynál és Eötvösnél bontakozik ki. Egyébként mindkettejük a reformkor közéleti feladatainak vállalása közben jutnak túl a Karthausi-típusú, meghasonlott világfájdalmasságon.

A 40-es évek új, romantikus áramlata csaknem egészében a francia romantikából táplálkozik. Franciaországban most van diadala teljében a romantika — csakhogy ez a diadal az iskola elsekélyesedését is magával hozta már. Divat és modor lett a romantikából — hazai utánzásától rosszkedvűen fordul el mind Arany, mind Erdélyi. Pedig Hugo iránt az előbbi olyan rokonszenvet is érez, mely a Petőfivel váltott levelek híres mondatát íratja le vele: „Jaj nektek, képmutató Archidiakonok, ha benneteket mind semmivé tesz egy Esmeralda." Ugyanő akadémiai korszakában is lehetővé teszi majd Hugo műveinek lefordítását.

A 40-es évek hazai franciás romantikájában nagyrészt megsemmisülnek a nemzeti romantika vívmányai; a franciássággal szemben visszahatásként fellépő németesség, és a Bajza—Henszlmann-vitánál alantabb szinten folyó harcok a két „irányzat" hívei között: olyan képet nyújtanak, mintha irodalmi életünkben a kozmopolitizmus lett volna úrrá. A francia romantika kultusza olyasféle dandyzmust fejleszt ki, aminőt Petrichevich Horváth Lázárnál vagy Kuthy Lajosnál láthatunk. Ez a zavaros, divaton csüngő áramlat éppen nem törekszik a romantika nemzetivé hasonlítására vagy túlhaladására. Ezeknek a „romantikusoknak" nincs is lényegesebb mondanivalójuk — ízetlen, mesterkélt regényeik és elbeszéléseik olvasása mutatja csak meg igazi nagyságukban olyan regényíróinkat, mint Eötvös, Kemény — majd pedig Jókai, akiknek problémái a hazai viszonyokból fakadnak. Az a visszataszító és beteges levegő, melyet Kuthy Lajosnak és utánzóinak művei árasztanak, arra figyelmeztet, hogy a nyugati — főként a francia romantika — bomlási tünetei aggasztó szaporasággal lépnek fel nálunk is. Igaz, ennek az áramlatnak vannak jószándékú képviselői, mint Degré Alajos — de ezeknek műve azért marad mindvégig még a Vas Gerebené mögött is, mivel a 40-es évek romantikájának örökségétől, az idegenszerűségtől szabadulni sohasem tudnak. Ugyanezt

mondhatjuk a később fellépő Beöthy Lászlóról, P. Szathmáry Károlyról stb. is.

A romantika bomlás-korszaka sekélyes, idegenszerű, modoros és mesterkélt irodalmat hoz létre a 40-es években. Ezekkel a jelenségekkel aligha lenne érdemes foglalkoznunk, hisz Petőfi és Arany népies iránya ellenükben mérhetetlen fölénnyel vívja ki az igazi költészet, az igazi irodalom győzelmét. Mégis, fel kell figyelnünk arra, hogy a Tízek Társaságának egy részénél a romantika fontos szerepet játszik; a Tízek Társaságának egyes tagjai ugyancsak a francia romantika szellemében alkotnak: gondoljunk Pálffy Albertre, Obernyik Károlyra, valamint Bérczy Károly első írásaira stb. Ennél a nemzedéknél a francia romantika befolyása mellett az angol romantika is szerepet játszik.

Fontos lenne, hogy a Tízek Társasága irodalomtörténeti szerepét, tevékenységét, irányzatuk, ars poeticájuk kérdéseit alaposabban kidolgozzuk. Fekete Sándor tanulmányát tovább kellene fejleszteni, hogy Petőfi körének írói arculatát világosabban láthassuk. De annyi már így is nyilvánvaló, hogy a Tízek Társaságát nem lehet politikai és irodalmi tekintetben egészen egyneműnek tekintenünk; a Petőfi és Jókai közt épp a döntő időszakban fellépő ellentétek is erre figyelmeztetnek. A Tízek egykori tagjainak az 50-es, 60-as években befutott pályája meg éppen arra vall, hogy a fiatal korszakukban köztük csak csírában rejtező különbözések később már feltűnőekké válnak.

Mégis, a Petőfi körüli csoportnak, és általában a fiatal nemzedék tagjainak műveiben a romantikának olyan vonásai bukkannak fel, melyek ugyancsak elütnek a Kuthy-féle, a P. Horváth Lázár-féle modoros, beteges romantikától. És ezeket a vonásokat Petőfi romantikus jellegű alkotásain is felfedezhetjük. Ezek a körülmények arra hívják fel a figyelmünket, hogy a romantikának a Fiatal Magyarország egyes műveiben — *másféle* költői-társadalmi értelme van, mint a divatot majmolóknál.

Mi több, Petőfi sajátos romantikus alkotásai, és a Fiatal

Magyarország némelyik tagjának romantikája: csaknem azonos jellegűek. Általában azt kell mondanunk, a romantikának beteges jelenségeitől sok tekintetben különbözők azok a romantikus jelenségek, melyek az egyén és a társadalom összeütközéseit, s a belőlük fakadó meghasonlást bemutató műveken uralkodnak. Természetesen, ez összeütközések és meghasonlások nem mindenütt egyformák. Másféle konfliktus rejlik Petőfi romantikus-meghasonlott művei, — és pl. Madách *Csak tréfája* mögött. Másféle konfliktus az, melyben a plebejus áll szemben a hűbéri Magyarországgal — s másféle az is, melyben a szélső individualista egyéniség a társadalommal, vagy az „értetlen tömeggel". Mégis, mindkettőnek kifejezéséül ugyanazok a romantikus formák kínálkoznak. De a „magányos titán" összeütközése a társadalommal — a bércként kimagasló, nagy egyéniség konfliktusa a tömeggel ugyanúgy lehet beteges jellegű, mint a P. Horváth Lázár-féle, vagy Kuthy-féle epigon-romantika. És ezt a beteges jelleget a fiatal Madách drámai kísérletein rajta is érezzük. *Az Ember Tragédiája:* a gyógyulás, a tisztulás fokát képviseli akár a *Csak tréfával*, akár a Heraklesdrámával szemben — de ugyanakkor a *Tragédia* nem egyet megőriz Madách korai korszakának betegesen romantikus elemei közül. Amikor most a Fiatal Magyarország némelyik tagjának és Petőfinek romantikájával foglalkozunk, eleve hangsúlyozzuk, hogy az a meghasonlás, az a konfliktus, mely e romantika hátterében meghúzódik — egészen másfajta társadalmi tartalommal bír, mint pl. a fiatal Madáché.

De még mielőtt e kérdés fejtegetésébe bocsátkoznánk, vessünk pillantást azokra a nézetekre is, melyek a felszabadulás előtt a „post-romantika", a „kései romantika" sajátos folyamatosságát tartották számon a negyvenes évektől kezdve, mind a XX. század küszöbéig — oly módon, mintha Madách műve is ebből a „kései romantikából" emelkedett volna ki.

Ez a nézet a kései romantika fogalma alá vonta Vajda

János líráját — természetesen Rákosi—Dóczi „újromantikus" drámáját — Mikszáth-ot, Reviczkyt, Komjáthyt, sőt Gárdonyit is. Ezzel a nézettel szemben, melyen ma már egykori vallói is túlhaladtak, újból le kell szögeznünk, hogy a romantika fogalmán egy történeti jelenséget értünk, tudatos iskolát, irodalmi áramlatot, melyet bizonyos történelmi-társadalmi körülmények hoztak létre, s ugyanilyen körülmények sorvasztottak is el. Ugyanakkor azonban kétségtelen, hogy Vajda lírájának, Reviczky, Komjáthy, Gárdonyi életművének megvannak a maga romantikus elemei — éppúgy, ahogyan Petőfi, Arany életművének is. Hogyan vélekedjünk ezekről? Fejtegetéseink kezdetén már utaltunk arra, hogy minden irodalmi áramlat, iskola stb. a kifejezési módok, technikai megoldások, stílusok, sőt, helyzetek, fordulatok, érzelem-formák, típusok stb. valóságos kincstárát — hagyatékát hozza létre, melyből az utókor olyankor merít, amikor egy-egy téma vagy mondanivaló kifejezésére e hagyaték valamelyik elemét érzi adekvátnak. Vajda szerelmi lírájában, verses regényeiben, sőt filozófiai költeményeiben is a romantika nem egy motívumával találkozunk — de emiatt még Vajdát nem lehet a romantika iskolájának, áramlatának részeseként tekinteni. Amiként Petőfit, Aranyt sem lehet — holott épp az előbbinek művében a romantika bizonyos vonásai néhol erőteljesen érvényesülnek. Vajda, Reviczky, Komjáthy, Mikszáth, Gárdonyi stb. művét tehát romantikus elemeik, motívumaik ellenére *sem* lehet a romantika, vagy a „kései romantika" áramlatának jelenségeiként számontartanunk — mert az ilyesmi nem a romantika történeti jelenségként való szemléletét jelentené, hanem: egy „örök" romantika feltételezését.

A romantika iskolájának lezárulta óta is fel-felbukkannak tehát romantikus jelenségek nagy alkotóinknál; ezeket a jelenségeket bizonyos történelmi-társadalmi körülmények hívják létre, oly módon, hogy általuk indíttatva fordulnak ezek az alkotók a romantika hagyatékához, s

újítják fel, vagy fejlesztik tovább e hagyaték egyik vagy másik elemét. Király István pl. abból mutatja ki Mikszáth romantikus motívumainak létrejöttét, hogy e nagy író „bármennyire is nem látott kiutat a jelen sivárságából, de tudta, hogy a bomló, rothadó úri világon túl van egy másik világ is, a nép világa: innen áradt írásaiba a fény, soha ki nem alvó optimizmusának ez volt a forrása..." (i. m. 243. l.). De Mikszáth e romantikus motívumokkal még nem teremt romantikus iskolát, sőt, első írásainak a Jókai-féle romantikából származó vonásait is kiküszöböli később. Mikszáth művében a romantikus líraiság, költőiség felfelbukkanása (pl. nőalakjaiban), a szebb és jobb élet utáni vágyat sugározza — tehát a romantika egy ábrázolásmódjának felélesztése, továbbfejlesztése itt olyan funkcióval bír, melynek irányát Mikszáth világnézete, társadalmi-történelmi helyzete szabja meg. Ugyanennek az ábrázolási eljárásnak felújítása más írónál bírhat reakciós funkcióval s (l. például Herczeg Ferencnél a dzsentri merőben reakciós romantizálását). A romantika iskolájának lezárulta után a romantikus hagyomány felújításának, továbbfejlesztésének jelenségeit nem lehet egységesen és általánosan elbírálnunk — hanem mindig dialektikusan, egy-egy alkotó történelmi-társadalmi helyzetét, viszonyait, világnézetét, célkitűzéseit véve figyelembe. Hisz napjainkig találkozhatunk nagy alkotók műveiben a valóság költőiségének, szépségének — regényességének olyan meglátásaival, melyeket ők a romantikus hagyomány valamely elemének korszerű továbbfejlesztésével fejeznek ki. De ezekben a meglátásokban és kifejezésekben lehetetlen az „örök" romantika elvének érvényesülését látnunk.

Visszatérve a Fiatal Magyarország korszakához: Petőfi nemzedéktársainak romantikájában a kor még mindig élő, habár sok helyütt már felbomlóban levő romantikájának egy sajátos érvényesülését figyelhetjük meg. Ez a romantika, mint említettük már, konfliktusból, válságból fakad — s a későbbiekben még arra is rámutatunk, hogy a népiesség

szintjéről, tehát egy, a romantikánál magasabbrendű, fejlettebb irodalmi szintről Petőfi is visszanyúl a romantika formáihoz, amikor egy átmeneti válságát akarja megszólaltatni.

Elképzelhető-e, hogy Petőfi ezzel „visszahátrál" abba a romantikába, melyet Kuthy Lajos képvisel, vagy akár Vörösmarty is?

Erről szó sem lehet. S hogy miért nem, azt akkor érthetjük csak meg, ha szemügyre vesszük: miféle funkcióval bír a romantika a Fiatal Magyarország némely plebejusi, vagy nemesi értelmiségi tagjánál. Tanulságosan figyelhetjük meg ezt a funkciót Czakó Zsigmond drámáin. A *Leona* (1846) általános megrökönyödést okoz, s a *Kalmár és tengerész* sikere után Czakó meghasonlásának, öngyilkosságának útját készíti elő. Hogy Czakóban kit látott a Fiatal Magyarország, arról Petőfi és Arany költeményei ritka lírai hangsúllyal vallanak. A *Leona* természetimádatát eddig csak úgy tartották számon, mint a panteizmus egyik hazai jelentkezését, vagy a „hindu bölcselet" színpadi megszólaltatását (l. Vértesy Jenő: *A magyar romantikus dráma*, Budapest, 173. l.). Pedig ez a romantikus természet-kultusz — melynek Rousseau-i forrásai nyilvánvalóak — a tiltakozás egy módja a fennálló, a hűbéri társadalom ellen. Erast azért vonult ki őserdei remete-lakjába, azért nevelteti Aquilt távol a társadalomtól, mert odalenn, az életben csak bűnt, romlást lát. Erast tragikuma abban áll, hogy a társadalom romboló erői — ez esetben, igen jellemzően: a vallási fanatizmus! — rátörnek a remetelakban is, és feldúlják azt a tiszta, idilli világot, melyet ő a természet „tanítása" nyomán alakított ki. Hogy Czakó szemléletének mennyi közössége van a Fiatal Magyarország többi tagjával, arra egyebek közt Jókai *Senki Szigetének* megoldása is majdan példa lesz. De Aquilban, aki a természetből kilép a társadalomba, s ott forradalmárként halálra ítélik, majd tébolyodottnak tekintik — a társadalom ellen oly keserűen és tisztán fellázadó Aquilban kissé — *Az*

apostol Szilveszterének elődjét is kell látnunk. Hogy Czakó romantikájában mennyi szenvedélyes szembefordulás van az osztálytársadalommal, arról legtöbb ékesszólással Aquil szavai tanúskodnak: „Láttam fedetlen rongyos tagokat dideregve vánszorogni robogó fény és pompa után; láttam éhségtől senyvedt testet halállal küzdeni paloták előtt; láttam eltiport árvát, elhagyott beteget, kiket minden ismert, csak könyörület nem; láttam kesergő eladott ifjú nőt tőzsér karjain; láttam kétségbeeséstől elaszott ifjú férfi erőt agg úrnő bilincseiben...; láttam munka s szorgalomtól rongált családot vándorolni hazátlan; láttam házával bíró családot sorvadni hajléktalan, menedéktelen; láttam nemzetet járomban, és a verejtékből sajtolt, s szerzett gyümölcsnek ízét bitorló ajkán fényleni..."

A karthausi motívumai ezek — de mennyire másféle indulattal telten; a hűbéri Magyarország képe is ez, a „járomban" tartott nemzeté, s a „menedéktelen" jobbágyságé — de az egész kortársi társadalom képévé is általánosítva.

Czakó romantikus meghasonlottsága nem általában *az* egyén és *a* társadalom — hanem a szabadságot, emberiességet áhítozó egyén — és az elnyomó, embertelen társadalom konfliktusából ered. Ezt a konfliktust fordítja át Czakó a természetes és a természetellenes élet, a „természetvallás" és a vallási fanatizmus ellentétének képébe. És ennek a konfliktusnak kifejezésére csak az a szélsőséges romantika alkalmas, melynek légkörében a gyűlölet és a rajongás: Leona és Erast jellemének szintjén tud kicsapni. Czakó drámájának ugyanolyan a légköre, mint a *Tigris és hiéná*é. Leona — mintha csak Predszláva édestestvére lenne. Ha arra gondolunk, hogy a *Leona*-válságot, meghasonlást kifejező romantikájával egy időben (1845—46 fordulóján) hangzanak el Petőfi legtöbb keserűséget, legmélyebb meghasonlást kifejező költeményei (a *Felhők*-ciklus előtt és után) — ha arra gondolunk, hogy a *Tigris és hiéná*val csaknem egy időben születik meg a *Leona*, mely

annyira elüt Czakó korábbi drámáinak sokkal enyhébb romantikájától, sokkal reálisabb színeitől — s Petőfi a szélső romantikájú művek sorában még a *Felhők* párhuzamaként a *A hóhér kötelét* is megírja: lehetetlen mindkettejüknél azonos ihletőre nem gyanakodnunk. És ez az ihlető csak az 1845—46-os évek közhangulata lehet: az átalakulást hasztalan váró fiatal nemzedék türelmetlensége, melyet az ellenzéki politika tehetetlensége még inkább növel. Ha a *Leonában* kétségbeesett támadást látunk az osztálytársadalom, s közelebbről a vallás, a klerikalizmus, a fanatizmus ellen — a *Tigris és hiénában* is fel kell figyelnünk a hűbéri világ szenvedélyes bírálatára. A hűbéri Magyarország emberi viszonyainak, kapcsolatainak, típusainak az a romantikusan sötét és vad képe, melyet a *Tigris és hiéna* nyújt: valójában Petőfi kortársi Magyarországára is vonatkozik. De kétségtelen az is, hogy a *Tigris és hiéna* hősei: meghasonlottságuk miatt állnak közel az 1845—46-os Petőfihez; széttépettségük láttán mintha bizonyos szánalmat érezne néha irántuk (pl. Borics monológja, Judit szökése után).

Czakó lázadása a társadalom ellen mégis meddő és kilátástalan, ami a dráma végkifejletében világosan kifejezésre jut. Petőfi lázadása azonban a *Felhők*-korszak válsága után egyenest vezet a forradalomhoz. Ugyanakkor, midőn Czakóé a pisztolyhoz vezet.

A *Leona* természetimádatba oldott lázadásával rokon a Vajda Péteré is. A „függetlenség bajnokát" megsirató Petőfi őbenne csaknem ugyanazt az eszme-társat gyászolhatja, mint csaknem két esztendővel később Czakóban. És minthaismét csak Szilveszter alakjához adnának újabb színt a „szabad szegénység kőszikláit" említő sorok. *Az apostol* 10. fejezete végén, a természettel „szent érzeményben" egyesülő Szilveszter, aki a természet szépségének és az emberi boldogtalanságnak ellentétét oly fájdalmasan éli át: egyaránt emlékeztet Vajda Péterre — és a *Leona* mindkét férfialakjára. Czakó drámájában a himnuszokat éneklő

Erast ajkán mintha a *Dalhon* költészete támadna föl — a hősök monológjaiban pedig az *Erkölcsi beszédek* nem egy gondolata (pl. Aquil idézett monológja és *Erkölcsi beszédek* 282. l. Budapest, 1931). Úgy látszik, Vajda emléke és eszméi is kapcsolatot jelentenek Petőfi és Czakó között.

Vajda természet-himnuszai s az *Erkölcsi beszédek*ben kifejtett gondolatok, melyek szerint a szabadságot és igazságot a társadalom helyett a természetben lehet csak megtalálni: a romantikának azt a változatát képviselik, melyet a *Leona* hősei — vagyis: meghasonlottságot, konfliktust a társadalommal, lázadást a hűbéri Magyarország ellen. Czakó és Vajda romantikájában közös az a misztikum, melyben egész lázadásuk felolvad, s hatástalanná válik. Épp ezért, bármennyire kimagaslanak is ők ketten a 40-es évek epigon-romantikájából — magatartásuk, művészetük menthetetlenül beszorul a romantika ellentmondásainak ágai közé. Romantikájuk egyszersmind — lázadásuk kilátástalanságának is kifejezése.

A Czakó-féle romantika olyan sajátos színt jelent, olyan újszerű és eredeti formákat teremt, melyeknek folytatásait egy későbbi periódusban is fellelhetjük. Nemcsak *Az apostol* problematikájában bukkanunk a *Leona* eszmeiségének elemeire — de Kemény Zsigmond történelmi regényeiben is megjelenik az a politikus hős-típus, melyet Czakó a *János tovag* Palizsna Jánosában megformál. Kemény Martinuzzijának és Frangepánjának alakjába milyen sok vonás kerül Palizsnából, aki királyokat és királynőket ültet trónra, lázadásokat szít, szerelmét elrejti az államraison mögé, s végül is, meghasonlottan, rezignáltan szerzetesi ruhát ölt. Véletlen egyezésről itt aligha lehet szó; a Kemény-életrajz adatai (l. Papp Ferenc: *Kemény Zsigmond*, Budapest, 1923, I. 379., 380. l.) bensőségesebb kapcsolatot sejtetnek kettejük között — de igazán döntőnek mégis azt érezzük, hogy a Palizsna-típus egy olyan romantikus történelem-koncepciót segít elő, mely a történelmi eseményeket a kiemelkedő, nagy egyéniségek szenvedé-

lyeinek, indulatainak kivetítéseiként értelmezheti. Ez a típus azért hatott ihletően Keményre, mivel benne a realista jellem-ábrázolás összefér a történelem jellegzetesen romantikus szemléletével.

2. *Petőfi és a romantika*

Válságot, meghasonlást — illetve lázadást, zendülést láttunk Czakó és Vajda romantikájának mélyén, s ugyanezeket az élményeket fedezhetjük fel Petőfi *Felhők*-korszakának romantikájában is. De a *Felhők*-korszak ihletét amazok művének romantikus ihletével összevetve, mégis lehetetlen észre nem vennünk, hogy Petőfinél a romantika egészen másfele funkcióval bír, mint akár Czakónál vagy Vajdánál.

Nem térhetünk most ki a „szerepjátszási" elmélet cáfolatára, csak arra utalunk, hogy Petőfi első népdalait az különbözteti meg a romantika népdalköltészetétől, ami lázadó, zendülő, a nemesi Magyarország ízlésével ellenkező bennük. Petőfi nem holmi „szerepjátszásból" folyamodik a kritikusai szerint oly „pórias" hanghoz — hanem, mivel népdalai bármelyikével is különállását, plebejusi életszemléletét és — stílusát kívánja hangsúlyozni. Ez a programszerű kihívás az almanach-ízlés, az uralkodó osztályok megtűrte irodalom ellenében: Petőfi költői forradalmának *egyik* tartalma. De ezt a költői forradalmat Petőfi egyelőre még tábor nélkül vívja meg — és így érthető, hogy magára marad a reakciós kritika mindinkább szorító gyűrűjében. A költő, aki egymaga áll szemben az egész világgal: íme Petőfi magatartásának lényege, 1845—46 fordulóján. Az az ember- és világgyűlöletet hirdető hang — mely később a *zsarnokság*, az *elnyomás gyűlöletének* hangjává változik át — valójában: a magány, az elszigeteltség válságának hangja. Ez a válság oldódik fel igazában 1846 tavaszán, a *Levél Várady Antalhoz*

immár forradalmi eszmeiségében, illetve már korábban, a Felhők-ciklus egynémelyik darabjában, vagy a *Sors, nyiss nekem tért...* mártíromságot vállaló programjában is. Az egyelőre még tábor nélkül álló majdani népvezér — az egyelőre még társtalan költő, akinek igazi fegyvertársaira még várnia kell — és vele szemben : a régi, a hűbéri Magyarország, nyomasztó túlereje! *Ez az az élmény, az az átmeneti válság, mely a romantika formáiban kíván megszólalni.* Czakótól, Vajdától eltérően : ez a válság — a forradalmárrá érés iskolája is. Mert ha ez a válság forradalomhoz nem vezet — Czakó pisztolyának ravaszához vezethetne csupán.

Ennek a korszaknak művei egymásra utalnak, egymást magyarázzák : nem lehet közülük kiszakítanunk a *Felhők*et, s e válság körét ki kell terjesztenünk az 1845 végi versekre éppúgy, mint *Az őrült*re, a *Tündérálom*ra, a *Tigris és a hiéná*ra, és *A hóhér kötelé*re. De mennyire más ez a néhol féktelen, önszaggató indulat, mint a nyugati romantikák meghasonlottságának hangulata! A forradalmár jelenlétét érezzük még a leginkább pesszimista költeményekben is. Amit Révai József Kölcsey pesszimizmusának magyarázatára mond, — még fokozottabb mértékben áll ezekre a versekre. És Horváth Jánossal éppúgy nem érthetünk egyet, mint Illyés Gyulával, amikor e korszak termésében ismét csak „szerepjátszást" látnak, vagy egy „kedves Coriolanus rapszódiáit".

Nem érzünk ellentétet a *Tündérálom* szárnyaló költőisége, és *Az őrült* szeszélyes asszociációi közt sem! Emezekben a düh, a harag — amabban pedig a költői bensőség, a lírai elérzékenyülés hangsúlyai támadnak a fennálló világ ellen. De még a *Tündérálom* sem „romantikus menekülés" — Shelley vagy Vörösmarty módján! Az első szerelem emléke úgy bontakozik ki a bonyolult, délszigeti allegóriából, akár egy népdal lírai-realisztikus motívuma, a költői egyszerűség visszanyert tisztaságával!

Mily felületesen tért eddig napirendre az irodalomtörténet e korszak másik, oly jellegzetes termése, *A hóhér kötele*

felett is. Nem mintha a regény Petőfi egyéb műveinek szintjén állna — de vajon lehet-e, szabad-e könnyelműen siklanunk át Petőfinek akár egy sora felett? A forradalmár-Petőfit érlelő 45—46-os forduló megértéséhez — annak a romantikus kifejezésmódnak megértéséhez, mely iránt Petőfi igénye ekkoriban oly nyilvánvaló: ez a regény is hozzásegíthet bennünket. *A hóhér kötele* ugyanazt a világ- és embergyűlöletet szólaltatja meg, mint Petőfi e korszakának csaknem valamennyi műve. Ami a *Felhők*-ciklusban vagy a szalkszentmártoni karácsony-újév táján írt költeményekben nem fért el, az itt keresi helyét, néha nagyon is kúsza, de mindig intenzív, követelődző líraisággal. *A hóhér kötelét* a korszak lírai termésével nem csupán a hattyú- vagy a sajka-motívum köti össze, mely mind a regényben, mind a *Tündérálom*ban felbukkan!

Horváth János helyesen mutat rá a regény nyelvi és stilisztikai erényeire; de figyeljünk föl a mégoly valószerűtlen történet előadásmódjának könnyedségére is, kedély és érzelmesség váltakozására, mindarra a könnyűkezű készségre, mellyel Petőfi előtt a magyar szép-próza még nem rendelkezik. *A hóhér kötele* is a romantikus tematikát a realista életkép-műfajjal vegyíti (Hiripi Gáspár alakja), akárcsak Kuthy vagy a kor többi elbeszélője. Ugyanezen a nyomon indul el a *Hétköznapok*ban Jókai is — hogy Világos utáni regényeivel s különösképp a *Nábob*bal; egészen más ösvényre csapjon át. A romantikus és a realista témák egymás mellettisége helyett, Jókai valósítja majd meg a valóság romantizálását, hozza létre realizmus és romantika valamely elbűvölő egységét, mely éppoly mértékben újítás is a magyar regény fejlődésében — mint akadálya az igazi, a kritikai realizmus kibontakozásának.

Az eszményi, ifjú regényhős, Andorlaki Bálint alakjában Petőfi mintha már a Kárpáthy Zoltánok megformálásához adna indítást Jókainak; igaz, Andorlaki Bálint tragikuma, meghasonlása olyan mozzanat, mely Jókaitól idegen, de Petőfi legbensőbb mondanivalója épp ebben fejeződik ki.

A kegyetlen, gonosz világban elbukó erény — a harmónián diadalmaskodó diszharmónia, az emberi boldogság elérhetetlensége : íme a közös vonások *A hóhér kötelé*ben, a *Salgó*ban, a *Szilaj Pistá*ban is. De ezek a vonások Czakó hőseivel is közösek — sőt, Kemény regényalakjaival. *Az apostol*ban kétségtelenül ugyanaz a romantikus ábrázolásmód érvényesül, mint a *Felhők*-korszak alkotásaiban. Csakhogy addigra mély változás ment végbe Petőfiben ; a romantika neki addig sem azt jelentette, amit Vajdának és Czakónak ; átmenet volt ez számára — ad hoc kifejezésmód és forma, melyet később elvetett magától. *Az apostol*ban mégis visszanyúl ehhez a formához — de ebben a műben többé már nem a mondanivaló a romantikus — mint említettük : ez a mű a valóság nagyarányú, újszerű romantizálása!

A romantika Petőfi számára csak bizonyos tematika kifejezésmódját jelentette — majd pedig a valóság hiperbolizálásának eszközét. A *Katalin*ban, melynek Petőfi-rokonságát Bóka László mutatja ki (*A lírikus Arany*, MTA. I. Osztályközlemények, 1952.), Arany is olyan témánál folytatja Petőfi romantikáját, mely a hűbéri világot a nagy költőtárs szellemében állítja elénk.

Petőfi végső ítélete a romantikáról a *Csalogányok és pacsirták* költői hitvallásához kapcsolódik. A „halottrabló" irodalomról adott jellemzéshez csak az a romantika-bírálat fogható, mely Belinszkijnél szólal meg 1842 után. A „*holt időt felásó*" költészet, a várromok romantikájának egész kelléktára, az idejétmúlt érzelmesség — mindez utoljára még felvonul előttünk, feleslegesen és időszerűtlenül. A romantika csalogányainak helyét a hajnalt daloló pacsirták, a fény, a valóság madarai foglalják el.

V

Kemény és Jókai

De a pacsirtáknak torkukat metszi Világos — és ha „száraz ágon, hallgató ajakkal" nem marad is soká csüggedt a magyar költészet: a kritikai realizmusnak az a hulláma, mely a negyvenes évek derekán indult, önmagába hull vissza. Világos után a romantika újjáéledésének leszünk tanúi. Az 50-es évekkel lassan bontakozó, új irodalom csak hiányosan, ellenmondásosan képes betölteni hivatását. Jókai és Kemény művészete ellentétes jellegű ugyan, de ebben az ellentétben két más-másféle módon problematikus megoldás néz farkasszemet egymással. Kemény realista eszközei mögött a világnézet, a történelem-koncepció romantikája lappang, — Jókai romantikája viszont realista csírákat rejt magában, de ezek gyakran épp a romantikus elemek miatt nem tudnak kibontakozni.

Kemény 48 előtti regényei — a töredékek és a *Gyulai Pál* is — a romantikának ugyanazt az arculatát mutatják, mint a 40-es évek nemzedékének alkotásai, csak magasabb, igényesebb fokon. Eötvös már a történelmi realizmus terén tesz komoly kísérleteket, amikor Kemény még valami romantikus fikciót teremt, történelmi valóság címén. Ez a fikció a *Gyulai Pál*ban még anakronizmusok, történelmietlen, jelent visszavetítő elemek képében jelenik meg — de valójában fennmarad az 50-es évek történelmi regényeiben is. Szóltunk már arról, hogy a történelmi realizmusnak nem elsősorban a jellem- és lélekrajz módszere a feltétele — hanem: az író haladó világnézete, mely a jelen valóságából táplálkozik, s a történelem tanulságait, a maga korának haladó törekvéseit szolgálandó, vonja le. Ebben az értelemben a magyar romantika történelem-elevenítésének feltétlenül voltak haladó, sőt realista vonásai, mind Kölcseynél, mind Vörösmartynál, hisz az ő múlt-idézésük is a jelen haladó

áramlatait, törekvéseit szolgálta. De a romantika történelem-idézése a realizmushoz képest mindig csak bizonyos határig, és sohasem a történelmi valóság egész mélységébe hatolhat le.

Kemény a történelmi környezettel, a korfestéssel, a hiteles forrásokra támaszkodó múlt-elevenítéssel valamely autonóm közeget, valóságos színpadot teremt, mely az ő világnézetét, sajátos történelem-felfogását tükrözi, s alkalmat ad az alakjai kifejezte tragikumnak helyzetekben, sorsokban való lejátszatására, kibontására. A történelmi krónikák, források stb. tanulmányozása a történelmi realizmushoz nem hozza még közelébb a Kemény-féle történelmiséget: valóság-elemeiből egy olyan történelem épül, mely csaknem mindvégig Kemény jelen-szemléletének hordozója. A Kemény-féle történelem: ürügy és lehetőség annak a tanításnak kifejtésére, mely Keményben a röpiratok, majd a publicisztikai írások során fogamzik meg Világos után. Ennek a tanításnak lényege: az ún. „reálpolitika" — vagyis: a „délibábok", az „álmok", a „politikai fanatizmus" elutasítása — Kossuth és a forradalom elutasítása. De ahhoz, hogy ezt a szerinte „*realista*" politikai és élet-elvet szemléltethesse: Keménynek az egész történelmet — *romantikussá* kell átalakítania. Tehát: olyan történelemmé, melyben vak erők ütköznek össze egymással — történelemmé, melyben a káosz uralkodik — történelemmé, melyet a vak fátum kormányoz. Igaz, Kemény a fentebb már említett módon, a történelmi vezetőegyéniségek szenvedélyeit, konfliktusait kivetíti a közéletbe — egy-egy ország sorsát, végzetét teszi tőlük függővé. De ezzel csak még inkább növeli történelmének misztifikált jellegét. Az egyén tragikus tehetetlenségét a történelemmel szemben legjobban az olyan sorsok fejezik ki, mint Laczkó Istváné, aki a Kassai-féle intrika áldozatául esik, mit sem sejtőn, vagy Turgovits Mihályé, aki maga kénytelen bevezetni a janicsárokat Buda várába. Nyomasztó, kiszámíthatatlan, végzetszerű súllyal nehezedik Kemény alakjaira a történelem: ellene mit sem

tehetnek. Ebben a világban a legjobb szándék éppúgy bukásra van ítélve, mint a leggonoszabb. Ezzel a romantikusan démoni és tragikus történelemmel szemben csak az olyan tiszta, s egy sztoikus-humanista erkölcsöt megtestesítő egyéniségek dacolhatnak, mint Lorántffy Zsuzsanna. Kemény tragikum-típusának legjellegzetesebb változata: a *jószándék*, a *becsületesség* bukása. Jóhiszemű és jószándékú hősei mindig is azért jutnak tragikus sorsra, mivel ábrándosságuk vagy gyanútlanságuk miatt valamely eltörölhetetlen hibát követnek el. Jószándék és ábrándosság: ez Verbőczy tragikumának okozója. Jóhiszeműség és gyanútlanság: ez Kassai Elemér pusztulásáé. Jószándék és puhaság: Pécsi Simon bukásáé. Igaz, Kemény ábrándtalanságot és cinizmust sem hirdet. Hanem inkább: a szenvedésekben megedződött ember irgalmas, megértő bölcsességét.

De vajon ez-é az igazi helytállás alapja? Ezzel lehet-e megváltoztatni a világot? Ennél a bölcsességnél még a Tengelyi Jónások Don Quijote-harcai is termékenyebbek. És ezzel a bölcsességgel homlokegyenest ellenkező a Jókai-hősök pátosza, ábrándos harcossága. Kemény és Jókai egyaránt keresik a kiutat a Világos utáni helyzetből; de az előbbi: túlságos kiábrándultsággal — az utóbbi: túlságos illúziókkal. Ellentétességükben végül mégis találkoznak: világnézetük kifejtésére mindketten egy romantikus történelem-, illetve valóság-képet teremtenek. Csakhogy Kemény: egy komoran tragikusat — Jókai pedig: egy bizakodóan illúziósat.

Kemény valóság-, illetve történelem-képében csaknem ugyanolyan fontos helyet foglal el a lírai elem, mint Jókaiéban. És most ne csak a velencei vagy római hangulatok oly atmoszféra-teremtő, gazdag és színes képeire gondoljunk, minők *A szív örvényei*ben, vagy a *Férj és nő*ben tárulnak elénk — bár ezek is a romantikus festésmód eljárásainak köszönhetik intenzitásukat. De hisz — jegyezhetjük meg joggal — Balzac, sőt, Flaubert is a romantika festésmódjának segítségével adtak realista *couleur locale*-t műveiknek.

Keménynél itt többről van szó. A Rákóczi-kor Erdélyének és az Izabella-kor Magyarországának képébe : Kemény tulajdon jelenének színei kerülnek át, s ezek miatt válnak is az ő történelmi korai : többértelműekké. Ez a történelmi múlt — bizonyos mértékben Kemény jelene is. És ennek a történelmiségnek néha épp legértékesebb eleme ez a líraiság. A török hódoltság Magyarországára nehezedő nyomasztó, félelmetes légkör : az önkényuralom Magyarországának légköre. Verbőczy szörnyű magánya, a temetővé néptelenedett, török Budán : Kemény magányának képe is.

Azoknak a tragikus konfliktusoknak sorában, melyek Kemény hőseinek végzetét megszabják, fontos helyet foglalnak el : egyén és közélet — helyesebben : egyén és hűbéri állam konfliktusai. Akár a *Gyulai Pál*ban, akár a *Rajongók*ban, ezek a konfliktusok a hűbéri államvezetést a hatalmi intrikák, a titkos szövetkezések, az egymásra törő indulatok, a bírvágy és a cinizmus viperafészkének mutatják. Az a kép, melyet Kemény a hűbéri államot irányító körökről fest, sokban emlékeztet arra a képre, melyet Stendhal nyújt ugyanezekről, a *Pármai Cerlosá*ban. Az államélet legfelső intrikus köreinek, a jezsuitamódszerekkel dolgozó „nagypolitikának" rajza Keménynél — az abszolutizmus államvezetésének viszonyaira, módszereire emlékeztet. Módszerekre, melyek az önkényuralom idején ugyancsak fojtón nehezedtek a magyar közéletre. De Kemény ezeket a módszereket — misztifikálja, s hatásukat végzetszerűeknek, megfellebbezhetleneknek mutatja be. Kemény pesszimista-romantikus történelemfelfogása értelmében — a kegyetlen és embertelen hűbéri államvezetésnél csak a vezette tömeg kegyetlenebb és embertelenebb. Itt jut holtpontra Kemény világnézete — s ezt a holtpontot szentesítik műveiben a magányos, sztoikus-aszketikus életbölcsesség és erkölcs ritka képviselői.

Keménynek vannak azonban jelentős, bár végig nem vitt kezdeményezései a kritikai realizmus terén is ; ilyennek érezzük a *Férj és nő*l, mely a burzsoázia és az arisztokrácia szövetségét, s a szövetségen belüli, magánéleti ellentéteket

oly mesterien ábrázolja. Kemény történelem-szemlélete nagy távlatot tud teremteni a Kolostory—Norbert-házasság mögé, amikor a voltaireiánus Norbert-előd és a Kolostory-család találkozásának anekdotáját jelképes értelművé emeli, az új és a régi, a hűbéri és a polgári viszonyát sűrítvén össze benne. De Kolostory Albert sorsa is egy romantikus módon tragikus helyzetbe torkollik: az osztályellentétek a szenvedély romantikus helyzeteiben bontakoznak ki. A regényt lezáró, virtuózan felépített jelenetben Kolostory Albert ugyanúgy bukik el, mint Kemény többi tragikus hőse — csak épp a társadalmi valóság fátum-súlya alatt. Ez a vég Kolostory Albertet tagadhatatlanul fel is emeli. És csak, ha Noszty Feri alakjával vetjük össze az övét, mérhetjük fel, mit jelent, hogy Mikszáthnál a kritikai realista ábrázolás le tudta már vetni magáról a romantika színes fátylait.

Az eddigi Kemény-kutatás két jelentős tanulmánya, Pais Dezsőé, *(Kemény Zsigmond lelkiválsága.* It. 1914.*)* és Martinkó Andrásé *(Kemény Zsigmond pályafordulata,* Pécs, 1937*)*, rámutatott arra a tagadhatatlan változásra, mely Keményben 1849 után végbement. Kemény korai ingadozásai irodalom és politika között, útkeresései, vergődése az élet és az ábránd ellentéteiben — kétségtelenül nyugvópontra juthattak az 50-es évekkel. Kétségtelen az is, hogy a *Gyulai Pál* romantikus szerkesztésmódját egy művészibb, a realizmus szintjéhez méltó kompozíció, jellem- és lélekábrázolás váltja fel nála. De a *Gyulai Pál*ban megmutatkozó tragikum-szemlélet, az emberi sors és a történelmi végzet romantikusan tragikus szemlélete: Keménynél mindvégig fennmarad.

Említettük, Keményével homlokegyenest ellenkező szemlélet a Jókaié. Ez a tanulmány nem nyújthat keretet a Jókaihoz kapcsolódó problémák teljes feltárására. Az alábbiakban csak a Jókai-féle romantika és realizmus viszonyának *létrejöttéhez* próbálunk adalékot, elemzést nyújtani.

A Petőfi fegyvertársaként fellépő Jókai novellái, melyekkel méltán kell feltűnést, részint a legálomszerűbb, a való-

ságnak leginkább hátatfordító romantika jegyében állnak *(Nepean sziget, Egyiptusi rózsa)* — részint jelentős kísérletek arra, hogy Petőfi népiességét a prózába is átültesse. Ez utóbbi csoportba tartozó írásai *(Sonkolyi Gergely, A serfőző)* friss, realista színezetükkel, a Petőfi művelte életkép prózai változatai. Jókai első, romantikus novellái semmiféle eszmeiséget nem fejeznek még ki; bennük is fellelhető ugyan a meghasonlott, tépett, tragikus sorsok ábrázolása, de csak halványan, s a romantika kellékeitől leplezetten. A régi, vad, hűbéri Magyarország képe a *Hétköznapok*ban is csak mellékes szerepet nyer a rém-romantika effektusainak szomszédságában. A fiatal Jókai romantikáját az a végsőkig fokozott festőiesség jellemzi, melynek színei, zsúfoltságukban és rikító keresettségükben — majd csak az öregedő, hanyatló Jókai fülledtebb írásaiban jelennek meg ismét.

Ez a romantika származhatik a valóság-élmény hiányából is; a *Csataképek*, vagy az *Egy bújdosó naplójá*nak bizonyos darabjai arra mutatnak, hogy Jókai számára 1848—49 nagy élménye nyitotta meg a valóságábrázolás lehetőségeit. A *Hétköznapok* még a Sue-féle, a Kuthy- és Nagy Ignác-féle eljárást követte; a regény laza novellafüzérében a szélsőn romantikus — és az életképszerűen realista részletek megférnek egymás mellett. De a Sue-jelölte, és a 40-es évek regényirodalma követte út: zsákutca — és Jókai a *Nábob*bal ki is tör belőle, noha nem a kritikai realista ábrázolás szintjére épp. A Világos utáni, „törökvilági" regények elbájoló, varázsos meséi helyett — a kalandok, titkok, rejtelmek és szenvedélyek keleties szövevényei helyett Jókai egy egészen másfajta anyaghoz nyúl — immár valóban a hétköznapok, a közelmúlt valóság anyagához, melyet színesen és újszerűen átregényesít. A *Nábob*ban, a *Kárpáthy Zoltán*ban is megférnek egymás mellett a romantikusabb és realistább-életképszerűbb részek, de bizonyos összhang jött már létre köztük. A *Nábob.* a *Kárpáthy Zoltán* romantikája egészen másféle, mint a *Hétköznapoké*

volt; ezekben a regényekben a romantika és a realizmus sajátos egysége jött már létre.

Mivel érte ezt el Jókai?

Elsősorban azoknak az eszméknek bemutatásával, hősivé romantizálásával, melyek az önkényuralom idején igen erős politikai időszerűséggel bírtak. Az, hogy Jókai a reformkoron keresztül próbál közeledni 48-hoz: kétségtelen. De ne feledjük: a *Csataképek* darabjait, melyek — a *Gyémántos miniszter* kivételével — 48 nagyságának valóban megragadó dicsőítései, ekkor már megalkotta. A reformkor viszonyai e két regényben: az 50-es évek valóságára, az önkényuralom viszonyaira utalnak. Mi sem mutatja ezt világosabban, mint a *Kárpáthy Zoltán* nemzetietlen polgár-alakjainak, a Kőcserepyeknek, Maszlaczky-aknak rajza; ezeket a típusokat Jókai szemmelláthatóan az 50-es évek valóságából helyezi vissza 1837-be. Az is kétségtelen, hogy Jókai ezekkel a regényekkel a Széchenyi-típusú, „nemzeti arisztokráciának" dicsőítésére törekszik. De ezzel a célzattal összekapcsolódik annak az „egységfront"-eszmének propagálása is, mely oly világosan fejeződik ki az Ermenonville-i jelenetben. Az 50-es évek viszonyaira leginkább azonban a regény két fő célzata utal: a cselekvő, alkotó, nemzeti hős romantizálása (Szentirmay, Kárpáthy Zoltán) — és a nemzetietlen, kozmopolita réteg szellemes, hatásos bírálata (Kárpáthy Abellino, Kőcserepy, stb.). Ha a 48 előtti novellákban Jókai valóban a nemlétezőt, az álmot romantizálta — úgy most, a *Nábob*bal: a tényleges típusok, és a tényleges problémák romantizálására tért át.

A kozmopolita, nemzetietlen szellem bírálata csaknem tételszerű következetességgel tér vissza az első jelenettől kezdve, a párizsi jeleneteken át — mind a *Kárpáthy Zoltán* befejezéséig. Hogy Jókai számára ily megragadó, valóban lelkesítő típusok romantizálását a 48-hoz kapcsolódó eszmeiség tette lehetővé — annak bizonyítására csak egy mozzanatot hozzunk föl. A *Kiskirályok*, Jókai kései kor-

szakában, nagyjából a *Nábob* tematikájához tér vissza. De micsoda eltolódásokat figyelhetünk meg ebben a regényben, a *Nábob*hoz képest! Kárpáthy János típusát Tanussy Decebálé folytatja tovább — és a két regényalakban érvényesülő rokonszenv, illetve bírálat mértéke mutatja, menynyire távolodott Jókai a nemességbe, a mágnásosztályba helyezett korábbi illúzióitól. Annak is nagy jelentősége van, hogy a *Kiskirályok*ban Szentirmay gróf funkcióját most — a nemesi értelmiség, a felvilágosodott inzsellér, Mántay Móric tölti be. Ez a két mozzanat a *Kiskirályok*at a *Nábob* fölé emelné — ha Kárpáthy Zoltán típusának folytatója, Tanussy Manó is ugyanolyan hősi magasságba tudna fölnövekedni, mint elődje. Bármily gondosan kidolgozottak a Manó ifjúságát bemutató részletek, bármennyire vetekszenek az *És mégis mozog a föld* fejezeteivel a debreceni kollégium életét mutató jelenetek: Manó alakján valami törést érzünk, a bécsi fejezetektől kezdve, s nyilvánvaló, hogy őbenne Jókai nem tud már Kárpáthy Zoltánnal felérő hőst teremteni. Ez nagyrészt amiatt van, mivel a 80-as évek derekán a Tanussy Manó alakjában romantizálni kívánt társadalmi erők — többé már nem valóságosak, nem hatékonyak.

A *Nábob*, a *Kárpáthy Zoltán* romantikája tehát a valósághoz kapcsolódik — ténylegesen létezett, haladó társadalmi erőkhöz. Ugyanakkor azonban, mivel Jókai ezeket az erőket romantizált formában mutatja be — minduntalan kénytelen rendkívüli, szokatlan, sőt különc helyzeteket teremteni számukra. A kuriózum-jelleg, a különösség kultusza elválaszthatatlan a Jókai-életmű nagy részétől. A legtöbb Jókai-regény valamely kiugró, furcsa vagy szokatlan élethelyzet, szenvedély — valamely lélektani vagy erkölcsi talány köré alakul ki. (Gondoljunk pl. Harter Nándor szerelmére vagy *A lőcsei fehér asszony* pálfordulásának „problémájára".) Viszont az is kétségtelen, hogy igazán jelentős műveiben Jókai ezt a különösséget, szokatlanságot, rendkívüliséget: történelmi-társadalmi vi-

szonyok érzékeltetésére képes felhasználni. Így pl. Kárpáthy János — de: Tanussy Decebál esetében is. A hanyatló Jókainál a különösség mindig a misztikum, az irrealitás jegyében jelenik meg (Lándory). A kuriózum felé Jókait a világnézetén uralkodó eszmék és a korvalóság közti antagonizmus is tuszkolja — különösképp olyan műveiben, melyek nemlétező társadalmi erőket romantizálnak. A *Nábob*ban rejlő kuriózum sokkalta gazdagabb valóság-anyagot tartalmaz — mint a *Fekete gyémántok* kuriózitása. Ez utóbbit helyenként misztikusnak, irracionálisnak érezzük; Berend alakjában is feltűnnek már olyan irracionális vonások, aminőktől pl. Kárpáthy Zoltán vagy Baradlay Richárd mentesek még.

A kuriózum keresése irányítja őt az anekdota felé is, mely valóságot tár ugyan elénk, de sajátlagos, különleges formában. Az anekdota felhasználásánál Jókai realizmusának és romantikájának együttélésére kell ismét felfigyelnünk. A Jókai vallotta eszmék és a korvalóság ellentéte csak akkor válhatnék a kritikai realizmus forrásává, ha az író épp belőle fejtené ki regényeinek cselekményét, jellemeit, sorsait. De Jókai ezt az ellentétet önmaga előtt is — olvasói előtt is: leplezni igyekszik.

Jókainál a romantikában való megmaradás néha oda is vezet, hogy elhalványítja az egymással szemben álló világnézeti táborok ellentéteit. Igaz, ez az elhalványítás nem vezet feltétlenül a regény végső értelmének meghamisításához, — de nagyonis távol áll az ellentéteknek olyasféle kiélezésétől, aminővel az igazi kritikai realistáknál, vagy akár Jókai előtt már Eötvösnél találkozunk. Gondoljunk *A lőcsei fehér asszony* kuruc-labanc ellentétének képére: itt, a felbomló kuruc-világ emberei és a császáriak közt kezdetben alig látunk éles világnézeti ellentéteket. A regény központi szereplője, a „fehér asszony" a regény derekáig az írónak is alig ad módot arra, hogy igazi konfliktust teremthessen. Jókai valami lojális „tapintattal" próbálja megoldani a labancvilág bemutatását, s csak miután ezt

a feladatát végrehajtotta, élezi ki a konfliktust, s vezet Julianna vértanú-halálával a nemzeti függetlenség hőseit dicsőítő kifejlethez. Hasonlóan bonyolult, nem egyszer megzavaró, félreértést keltő fény-árny elosztással él Jókai a *Rab Rábyban* is — annak ellenére, hogy végül mégiscsak elvezeti Ráby Mátyást az ő igazi helyére, a francia forradalom hadseregének testvéri karjai közé.

Visszatérve a *Nábob*, a *Kárpáthy Zoltán* realizmussal elegy romantikájának kérdéséhez, még azokra az eszközökre is utalni akarunk, melyekkel Jókai ezt az elegyítést létrehozta. A 40-es évek romantikájának igen gyakran öncélú festőisége helyett, Jókai a romantikának ezt a kedvelt eljárását a nemzeti eszmeiség szolgálatába állítja, s néha csaknem realista hatásokat ér el általa. Gondoljunk a pesti árvíz képeire, ezekre a romantikus szélességgel és mozgalmassággal kibontakozó tablókra, melyek a Vörösmarty alkalmazta festőiséget új, valóságosabb funkcióval gazdagon juttatják érvényre.

De romantika és realizmus legeredetibb vegyítését Jókai az életkép és az anekdota romantizálásával valósítja meg. A Kuthynál, Nagy Ignácnál még oly darabos életképműfaj nála a regényesség legüdébb színeiben csillog (gondoljunk a *Nábob* kezdő, csárdai életképére) — a hétköznapi valóságot átható romantika merőben újszerű csillogása ez. Jókai hatásának egyik fő titka : a hétköznap romantizálása, regényes érdekességének felfedezése és megmutatása. És ebben az eljárásban a festőiség mellett legfontosabb eszköze : a humor. A humor szerepével Jókai romantikájában — realizmussal vegyült romantikájának kialakulásában, behatóan kellene foglalkozni ahhoz, hogy ezt a sajátos művészetet megérthessük. *A humoros elem a Jókai-féle romantikában igen gyakran — a realizmus jelentkezésének módja.*

Keménynél és Jókainál a romantika feléledésének, illetve továbbélésének formáival találkoztunk. Mindkettejüknél a Világos utáni viszonyok hozzák létre ezt a tovább-

élést. A romantika mindkettejük számára azt teszi lehetővé, hogy egy maguk-teremtette világban, „szabadabban" mozoghassanak. De ennek a könnyebbségnek mindkettejüknél nagy az ára. Mind Keménynél, mind Jókainál a magyar kritikai realizmus más-másféle lehetőségei vetélődnek el. A romantika ugyan lehetővé teszi számukra, hogy a Világos utáni, illetve a 67 utáni helyzetben alkothassanak — de vissza is veti kritikai realizmusunk kibontakozását, Mikszáth magáratalálásáig.

Láthattuk, miként hasonult át a romantika — nemzetivé, a reformkor legnagyobb költőinek alkotásaiban. Láthattuk, miként igyekeztek túl is haladni a romantikán ugyanők a népiesség és a realizmus felé. Láthattuk, hogy a romantika a liberális középnemesség nemzeti céljainak irodalmi szolgalatát látta el — és idejét múlttá akkor vált, amikor a nemzeti célok igazi megvalósítását immár nem a liberális középnemességtől, hanem a néptől kellett várni. Ami Petőfivel kezdődik, az nem csupán a romantika lejártát, de a liberális középnemesség elégtelenségének bebizonyosodását is jelenti a nemzeti célok kiküzdésében. Ismételjük: *a magyar romantika nem a valóságtól elfordulás költészete volt — de a romantika ellentmondásossága épp a valóság felé fordultában mutatkozott meg.*

A magyar romantikának hatalmas jelentősége van nemzeti irodalmunk kialakulásában és 1848 előkészítésében is. A magyar romantika *áhította* az új Magyarországot. De *vezetni* az úton, az új ország felé vivőn: csak Petőfi tudott.

KÉT PETŐFI—TANULMÁNY

1

Petőfi első költői korszaka, a *János vitéz* létrejöttét megelőző korszak nem részesült abban a figyelemben és érdeklődésben, melyet pedig megérdemelne. Egy hatalmas költői életmű létrejöttének — és egy forradalmi eszmeiség előzményeinek problémáit rejti magában ez a korszak. Vannak máris hangjai e fiatal költőnek, melyeknél szerencsésebbeket később sem találhat — néhány remeklése máris kész, érett művészként mutatja — és akadnak még tapogatódzó kísérletei is, melyeket majd fölényesen túlszárnyal később. És sokminden *hiányzik* is Petőfi első korszakából: merészen és tisztán kimondott forradalmi eszmék, félreérthetetlenül megfogalmazott politikai-költői program — a 48-ban oly szenvedélyesen vállalt népvezéri hivatás programja. Patriotizmusa sem lelte még meg végső formáit — habár azt a lírai honfoglalást, a magyar földnek az a „birtokbavételét", mely „kibővül az ország szeretetévé, a haza birtokbavételévé", s melynek Révai József joggal tulajdonít oly rendkívüli fontosságot (*Marxizmus, népiesség, magyarság*, II. kiadás, Budapest, 1948. 360. l.) — Petőfi már ekkoriban végrehajtja. És vannak Petőfi e korszakának olyan teljesítményei — különösképp a népdal és a genre műfajában — melyeket felülmúlni később sem tud. Irodalomtörténetírásunk jogosan választja el ezt a korszakot a voltaképpeni „zsengék" szakaszától. *A borozó* és a *János vitéz* közti korszakban Petőfi már nem holmi kísérletezőként áll előttünk — hanem érett költőként. Mindaz, amit később alkot, nem cáfolja, nem módosítja — hanem kiegészíti, gazdagítja a képet, melyet már ekkor nyerünk róla. Lehetetlen az 1842 áprilisától 1844 novemberéig eltelő kor-szakaszt oly módon választani el Petőfi későbbi életművétől, hogy amannak

jellemző vonásait a későbbiekkel valamiképp ellentétbe állítsuk. Lehetetlen „két" Petőfiről beszélnünk — anélkül, hogy a *János vitéz* létrejöttét érthetetlen és előzmény nélküli jelenségnek ne mutassuk. Valójában *A borozótól* egyenes út vezet a *János vitéz*ig.

János vitézt azért érezzük hősnek, mivel típus is, a felemelkedő nép típusa (Pándi Pál : *Petőfi János vitéze*, Csillag, 1952. 4., 5. sz.) — de ez a típus nem a semmiből születik meg. Fő vonásait már megteremti az 1842—1844. esztendők java termése. János vitéz alakja — amire a következőkben rá akarunk mutatni — már lassacskán kirajzolódik ez évek népdalaiban és genre-képeiben.

A *János vitéz*t feltétlenül állomásnak kell éreznünk Petőfi pályáján — s hasonló állomásoknak érezhetjük a *Felhő*ket, a Júlia-korszak költői termését, s 1848-at is. Amikor most a Petőfi-életmű kezdetének kérdéseivel foglalkozunk — egy olyan költői magatartás jelenségei bukkannak elénk, melyek a 48-as Petőfire is jellemzőek. Mi több, a 48-as Petőfit csak belőlük érthetjük meg.

Lehet-e tehát *A borozó* utáni korszak Petőfijét szembeállítanunk a *János vitéz* utánival? Lehet-e *még* ebben a korszakban is a költői tapogatódzás, az útkeresés olyan jelenségeit látnunk, melyek bizonyos fenntartásokra késztethetnek? Teljességgel hiteles, valódi — vagy talán költőileg „eltúlzott", „megjátszott" érzelmeket, kedély-állapotokat kell-e kiolvasnunk e korszak költeményeiből? És azt a világot, melyet e költemények bemutatnak, a típusokat, kiket felvonultatnak előttünk : egy nagyerejű, költői realizmus ábrázolási remekeiként kell-e tekintenünk — vagy pedig valami „dévaj", „szerepjátszó" kedv alkotásaiként?

Hiba lenne, ha a könnyed és biztoskezű rögtönzés, a merész ötlet, a röpke hangulat, a kötődő játék, a patakzó líraiság szerepét el akarnók tagadni Petőfinek akár ebben, akár bármely későbbi korszakában. De komolyan mérlegre kell vetnünk azokat a felfogásokat, melyek Petőfi „kettősségét" emlegetik, szembeállítják az „igazi" Petőfit az „ál-

Petőfivel" — és éppen emiatt, a *János vitéz* előtti korszakot is, későbbi, „érettebb" korszakokkal.

Ez a törekvés, a Petőfi-mű egy részének „pózként" vagy „szerepjátszásként" emlegetése, a „különc" Petőfire való emlékezéssel karöltve, végigvonul csaknem az egész Petőfi-irodalmon. Ott rejlik Gyulainál *(Petőfi Sándor és lyrai költészetünk)*, aki, habár óvatosan, tapintatosan, de elválasztja a „politikai s társadalmi viszonyok fájdalmától" lelkesülő Petőfit attól a költőtől, aki „mereng a csárda romjain, vigad bor mellett, cigányzenével"... *(Kritikai dolgozatok*, 1854—1861, Budapest, 1908. 53. l.) Világosabban bukkan fel a „két Petőfi" gondolata Salamon Ferencnél: „Petőfi, a szenvedélyes, haragos Petőfi, a minőnek sokszor hetvenkedve mutatja magát, tulajdonképp az enyelgés, a szelídebb humor és a legtökéletesebb lelki nyugalom és csend valódi költője, nem pedig a nagy szenvedélyeké." *(Irodalmi tanulmányok*, I. k. Budapest, 1889. 199. l.). Ugyanakkor Erdélyi János is hajlik arra, hogy Petőfi első korszakának műveiben „semmi oly rendkívül nagy" dolgot, rejtélyt vagy tartalmat, hanem „csak végtelenül könnyű" kecset lásson *(Pályák és pálmák*, Budapest, 1886. 349. l.) Ugyanő inkább elfogadja és indokolja semmint kétségbevonja a „különc" Petőfi legendáját (uo. 337. l.). Viszont Vajda János ezt a legendát világosan és erélyesen cáfolja: „Pedig nem volt különc, mint ez a felfogás a számos, azóta sokak által összehordott aprólékos adalékok után szinte közhiszemmé vált. Különcnek tűnhetett föl azok előtt, akik a közönségestől, az uralkodó szokásoktól elütő némely tényének okait nem ismerték. Mert különc bizonnyal csak az, aki valamely, a rendes józan ítélet előtt indokolhatlan cselekményben tetszeleg magának." *(Összes Művei*, Budapest, é. n. 1540. l.)

A „kétféle" Petőfi elvét legkövetkezetesebben, legtöbb bizonyító igénnyel Horváth János Petőfi-monográfiája fejti ki. Fejtegetéseinek egy jelentős része épp *A borozó* és a *János vitéz* közti korszakra támaszkodik. Horváth János monográfiáját korábbi irodalomtörténetírásunk egyik legfonto-

sabb művének tekinthetjük. E monográfia elemzései, finom megfigyelései, gazdag és árnyalt fejlődésrajza, nemkülönben stílusának, nyelvének művészi foka: maradandó értéket jelentenek. De épp a „szerepjátszás" elméletének egyébként is sokat firtatott kérdésében vitába kell vele szállnunk — és Petőfi első korszakának értelmezését másféle úton kell megkísérelnünk, mint ő tette. Ez a tanulmány csak szerény kísérlet lehet az önmagában is monográfikus természetű feladat majdani megvalósítására.

Horváth János képe, melyet a „zsengék" korszakáról nyújt, úgy érezzük, változatlanul fennálló. A „hagyomány sodrában" elinduló Petőfi, a kor „közlírájának" sugallata, a „stíl-örökség" szerepe első műveiben, — továbbá azok a folyamatok, melyeket ő az „egyénítő élmény" jelentkezésének tekint — nemkülönben a „művészi épség ösztöne", vagyis, az átdolgozások tanulságai, a dalforma kialakulásának, a tömörségre, plaszticitásra törekvésnek példái: mindez a monográfia olyan eredményei közé tartozik, melyeket véglegeseknek vélhetünk.

A „szerepjátszás" elmélete azonban egyáltalán nem segít hozzá az első korszak megértéséhez — sőt, ennek jelenségei körül zavart, homályt támaszt. Ez az elmélet elsősorban bizonyos költemények, sorok, hangulatok minősítésében, értelmezésében támadható meg. De maguk az érvek, melyekkel a „szerepjátszás" elméletét Horváth János alátámasztja — olyan további kérdéseket hoznak felszínre, melyekre a monográfia nem ad feleletet. Pedig talán épp ezek a kérdések vezethetnek el Petőfi e korszakának helyesebb értelmezéséhez.

Horváth János nagy fontosságot tulajdonít Petőfi „szereplő" hajlamának: „Ez a nyilvánosság előtt cselekvő, *szereplő* hajlam: lírai egyéniségének legáltalánosabban jellemző bélyege, mely attól a perctől kezdve, mihelyt saját hangját csak próbálgatja is, egészen forradalomkori költészetéig, tehát az utolsó percig, folyvást szembe tűnik." (*Petőfi Sándor*, II. kiad. Budapest, 1926. 30. l.) Könnyű

lenne erre a megállapításra azzal felelnie valakinek, hogy — minden költőben, még a leginkább visszahúzódóban is, megvan a *szereplés* hajlama, mihelyt művét nyilvánosságra bocsátja. De az is kétségtelen, hogy pl. Arany Jánoshoz képest Petőfinél a szereplő hajlamnak sajátosabb mértékét, módját lelhetjük föl. Horváth Jánosnak azok a fejtegetései, melyek Petőfi „típus-idomító" művészetéről szólnak — különös figyelmet érdemelnének épp most, amikor a típus-alkotás kérdéseivel irodalomtudományunk behatóbban készül foglalkozni. De Petőfi típus-teremtő művészetét aligha lehet oly mértékben hozni kapcsolatba a nyilvánosság „előtt való forgolódással", vagy bárminő „pajtási kör" sugalló hatásával, mint Horváth János teszi. (Uo. 35. l.) Márpedig a Petőfi-monográfia az „ál-Petőfit" épp a nyilvánosság előtti szereplés hajlamából származtatja: „Lírai önarcképe pedig annál szívesebben távolodik el az igazitól, annál dévajabb szeszéllyel stilizálja magát ‚ál-Petőfivé', mennél jobban belekerül, s beletalálja magát a folytonos nyilvánosság légkörébe." De vajon valóban távolodik-e Petőfi az ő „igazi" énjétől, amikor „szívesen játssza a volt bakát, a színészt, a kalandos múltú, szabad életelvű embert?" (uo. 37. és 35. l.) Vajon lehet-e oly éles határvonalat húznunk a népdalok, a genre-képek — és az „igazi" Petőfi műveiként tekintett szülőföld-haza témájú költemények közé, mint Horváth Jánosnál láthatjuk? Ezekre a kérdésekre később próbálunk válaszolni.

Horváth János könyvében a „lírai hős" kérdésének érdekes változatai bukkannak föl, pl. amikor azokról a versekről szól, melyekben „homályban marad a költemény igazi alanya" (uo. 41. l.) — ugyanakkor azonban a szerepjátszás egy másik okának azt látja, hogy „a költő lírai ösztöne ...élmények nélkül is igyekszik megnyilatkozni, ha egyébként nem, a szükségérzet őszinte vallomásaként" (uo. 43. l.). Horváth János ezt a megállapítást az első korszak bizonyos szerelmes verseire érti — de vajon lehet-e a szerelemvágyat magát is — „élményhiányként" tekinte-

nünk? Ugyanígy, az „önmagát cselekvő, vagy passzív végletbe túlzó, legáltalánosabb életérzés" mögött is lehet-e a „megfelelő arányú élmény-indok" hiányát éreznünk? (Uo. 43. l.) Lehet-e „felszínes líraiságról' beszélnünk az olyan költeményeknél, aminő pl. a *Deakpályám?* (Uo. 48. l). Egyet lehet-e értenünk a *Szobámban* zárósorának olyan értelmezésével, hogy azt a *mezőn* szóra kínálkozó *hitelezőm* rím inspirálta volna? (Uo. 52. l.) Szaporíthatnók e kérdéseket, de hisz azok amúgy is ugyanegy közös problémába torkollnak: miféle költői magatartás jellemzi Petőfit a *János vitéz* előtti korszakban? Horváth János e kérdésre a „lírai szerepjátszás" feleletét adja: „Egy cselekvő hajlamú, érvényesülést és önigazolást a nyilvános szereplés visszhangjában kereső egyéniség, melyet költői oldaláról genre-tehetség és a művészi épség ős-ösztöne jellemez, életviszonyaitól is befolyásolva, a lírai szerepjátszásban — dalszerű önarckép, genre-kép, népdal, egyénített tájkép, naiv elbeszélés, stíltréfa — találja meg a maga természetes megnyilatkozását" (uo. 124. l.).

Horváth János éles szemmel figyel föl azokra az okokra, melyek Petőfit Csokonaihoz közelítették (uo. 34. l.) — ahhoz a költőhöz, akinek „képe mintegy biztató példaként jelenhetett meg neki". De *mire* biztatta Csokonai példája Petőfit? ... Miben nyújtott számára ösztönzést és támogatást ez a példa?... A „lírai szerepjátszás" elmélete ezt éppoly kevéssé magyarázhatja meg, mint azt, amiért Petőfi rokonnak érezte Heine vagy Béranger költészetét is. „Szerepet" elvégre tanulhatott volna Thomas Moore-tól éppúgy, mint Byrontól. Petőfi első korszakának témáit és lírai hangnemét *külső* hatásokból még nem lehet megértenünk — akár költői példaképek követéséről, akár a „nagy nyilvánosság" ihletsarjasztó hatásáról legyen is szó (uo. 37. l.). Horváth János monográfiájának azok a fejtegetései, melyek az „igazi" és az „ál-Petőfi" viszonyát mutatják be, számos bonyolult folyamatra hívják fel figyelmünket, s nem egy helyen Petőfi költőiségének, hatásának mindmáig érvényes magyarázatát

nyújtják. Maga a „szerepjátszási" elmélet azonban épp ott hagy bennünket kielégítetlenül, ahol azt a gyökeresen újat kívánja vele megmagyarázni Horváth János, amit Petőfi *már* az 1842—44-es esztendőkben hozott. Ebből az elméletből csak az következhetik, hogy a „szerepjátszóknak" minősülő költemények legalábbis *egy része* alacsonyabbrendű azoknál, melyekben Horváth János az „igazi" Petőfi hangját ismeri föl.

Hogy ez a felfogás valamennyire gyökeret vert irodalmi közvéleményünkben, arra még Illyés Gyula kitűnő Petőfi-könyve is példákkal szolgálhat. Illyés irónikus, megbocsátó mosollyal emlegeti az 1844-es nyarat, melynek versei „az uborkaszezont képviselik" *(Petőfi*, III. kiad. Budapest, 1945. 85. l.) — s melynek „hányaveti" modorát Petőfi őszre „szerencsésen" levetkezi, sutba vágva az „álnépies kacabajkát" (uo. 87. l.) stb. Illyés azonban nem veszi észre, hogy Petőfi a *Honfidalt* — melyből őmaga a „nagy versek szerencsés rázendítését" jogosan hallja — már 1844 januárjában megírta, Debrecenben. S ami még fontosabb: *Az Alföld*et az említett nyáron írja meg (július) — vagyis, az „álnépies kacabajka" tőszomszédságában, s a „hányavetinek" tekintett *Kedves vendégek*kel csaknem egy időben. Ezek a tények egymagukban is cáfolják azt a hiedelmet, hogy Petőfinél a kihívóbb, látszatra cinikus modor, csak afféle „eltévelyedés", melyből mihamar megleli a „helyes utat". Petőfi még 1844 nyarán sem a Pesti Divatlap ösztönzésére viselkedik „meghökkentőn" — illetve, „kihívó" költeményeit is ugyanaz az igény, ugyanaz az indulat íratja vele, mint *Az Alföld*et.

Indokolt-e az 1842—44-es korszakon belül a szerepjátszás elméletéből következő megbontás — indokolt-e a korszak akár egy részének is hűvösebb mérlegelése? Vagy elképzelhető-e, hogy az egyes költemények tagadhatatlan szintkülönbsége ellenére is, ezt a korszakot teljes egységben, s *egyazon* költői magatartás jegyében láthassuk?

A Petőfi ellen felocsúdó kortársi kritika, mely a kezdetben juttatott elismerés után a becsmérlések áradatát zúdítja a költőre: egymagában is rávezethet bennünket Petőfi költői magatartásának lényeges elemeire. Mindaz, ami miatt annyira feldühödött ez a kritika — valóban, az a lényeges *új* volt, amit Petőfi hozott. A becsmérlések torzító tükréből világosan kiolvashatjuk azokat az ép és ragyogó jegyeket, melyek Petőfi első korszaka felett világítanak. A megbotránkozott kritikusok „póriasságot", durvaságot emlegetnek, szörnyűlködnek a káromkodások miatt, „lealjasultnak" mondják a költőt, „émelyednek" genre-képeitől, és azon sopánkodnak, hogy „valamely művelt hölgy" — „ilyen csárdások és erdei kóborok szájába illő beszédeket kénytelen olvasni" (Szeberényi bírálata; l.: Endrődi Sándor: *Petőfi napjai*, Budapest, 1911. 52. l.). Petőfi valóban, a csárdák és az országutak népének érzéseit, gondolatait is megszólaltatja — a népi, a plebejus világot állítja a kései reformkor Magyarországa elé. És amikor ezt teszi, nem csupán hivatásához hű, nem csupán élményeit, élettapasztalatait önti költői formába — de tudatosan, programszerűen állást is foglal a hűbéri Magyarország szemlélete és ízlése ellen. A plebejus Petőfi nem alkalmazkodik az uralkodó osztályok szokásaihoz, hagyományaihoz — hanem tüntetően, csaknem kihívón szembefordul velük. Az 1842—44-es korszak Petőfije nem forradalmár még — de máris: zendülő, lázadó, plebejus. Büszkesége, daca — éppúgy plebejus színezetűek, mint életmódja, kedélye, lelkiereje, jelleme. A plebejus Petőfi nem ismer megalkuvást, nem hajlandó színlelésre. Valamennyi műve erről vall — s ezt a vallomást a kritikusok igen hamar értik meg.

Petőfi plebejus-voltát, osztályhelyzetét, körülményeit kell figyelembe vennünk ahhoz, hogy fellépését — és fogadtatását megérthessük.

Petőfi majd csak a *Felhők*-korszak táján kezd hirdetni forradalmi eszméket. De fellépése, és egész, 1842—44-es korszaka: már a későbbi forradalmárral terhes. Petőfi *A borozó* után mindvégig, tudatosan keresi azokat a témákat, azt a hangnemet, melyek szembenállását a hűbéri Magyarországgal kifejezhetik.

Petőfi indulatai mélyén ezenkívül még lehetetlen fel nem ismernünk azoknak a nagyonis valóságos szenvedélyeknek emlékeit, benyomásait, jellemformáló erejét, melyekben kóborlásai, katonáskodása, hányattatásai során része volt.

A borozó utáni korszak Petőfijét csak ezeknek a mozzanatoknak figyelembevételével érthetjük meg. Mi több, a szenvedések, melyek megedzették, még újabb próbákra teszik az elkövetkező években. Élete továbbra is: szembeszegülés a sorscsapásokkal — és ez a szembeszegülés a plebejus dac újabb és újabb megmutatkozása is.

Horváth Jánosnak igaza van, amikor *A borozó* megjelentetését elhatározó, a későbbi fejlődést is megszabó mozzanatnak látja Petőfi pályáján. De ebben a költeményben nem lehet csak egy szokványos bordalt látni. Ez a költemény habár még igénytelen lírai eszközökkel, de máris azt a költői magatartást fejezi ki, mely az egész 1842—44-es korszakon uralkodik. És ez: szembeszállás a sorssal, dac, kitartás. A derű, a mámor, a hetykeség e korszak költeményeiben csaknem mindig a „sorsharag" komor motívumával párosultan jelennek meg. Petőfi egy *ellenséges* világgal áll szemben, aszódi gondtalan diákságának elmúlta óta. Ez a szembenállása segíti hozzá ahhoz, hogy megtalálja igazi társát — a népet, melyre szintén egy *ellenséges* társadalmi rend súlyai nehezednek. A „sorsharag" motívumát később majd a „zsarnokságé" váltja fel Petőfinél. És ez a váltás — a *Felhők*-korszakban — a forradalmi eszmeiség megérésének jele is. A míthoszi „sorsharag" — történelmi-politikai fogalomnak ad tehát helyet, s kivetkőzik abból a névtelenségből, általánosságból, mely egyelőre még jellemzi.

Elég csak utalnunk Petőfi életkörülményeire, hogy beláthassuk: a „Sors, hatalmad nevetem", s más, efféle kifakadások éppen nem szerepjátszásból születnek — hanem nagyonis hiteles, valóságos dacból, lázadásból, védekezésből. És amikor Petőfi a „zord világról" szól, „Szívemet hol annyi kínnak Skorpiói szaggaták" — ismét csak tévedés lenne pózra, vagy felvett érzésre gyanakodnunk. *A borozó* lírai hitelét — Petőfi addigi élete, s akkori helyzete is elégségesen fedezi.

Petőfi nagyszámú bordalában hasztalan keresnők azt az emelkedettséget, azt az elmélkedő hangulatot, mely előzményeiket, mintáikat jellemzi. Plebejus életöröm szólal meg bennük, népies hangnemben, — élmény-alapjuk, érzelmi tartalmuk pedig: ugyanaz a dac és lázadás, mellyel a költő a „sorsharagnak", vagy a zsarnokságnak — tehát a hűbéri Magyarországnak elleneszegül. Horváth János „túlzott fikciót" lát az ilyen költeményekben (i. m. 45. l.), mintha Petőfi „hajlandó lenne" mámorosságig menő borivónak mutatni magát a „vele járó lírai különösség... kedvéért". Az ilyen bonyolult magyarázat helyett nem lehetne inkább szó szerint elfogadnunk maguknak a költeményeknek vallomását — melyről a Petőfi-életrajz ugyancsak kezeskedik?

A vidám, a hetyke, a kötekedő Petőfi arcképe mögött megfeledkeztünk a *szenvedő* Petőfiről — aki egyébként némi szemérmességgel húzódik is a bordalok hátterébe. Pedig milyen félreérthetetlenül vall néha szenvedéseiről:

S él az isten, s tudni fogja, hogyha él:
Mit szenvedtem, s te bajtárs mit szenvedél...

Őszintébb, igazabb sorokat később sem fog leírni. A szenvedés, a „sorsharag" motívumára azonban — első korszakában — válaszként mindig felcsendül a borozó vidámsága. Szerepjátszás ez? Nem — csak szembeszegülés. Kíméletlen harc rejlik e vidám költemények mélyén, az életét,

emberi méltóságát és büszkeségét oltalmazó ember küzdelme. Néha, midőn a költemény hangulata a szélsőségesebb érzelmeket nem tűri meg, a fájdalom, a szenvedés motívumára „egy szent öröm", vagy a remény ellentéte felel. A *Hazámban* éppoly hitelesen említi a tapasztalás „ürömét", a „bút, a hosszú kínokat, Melyektől szívem oly gyakran dagadt", mint *Az apostol* Szilvesztere a maga kálváriáját. A Dunavecsén, 1842 októberében írott költemény bormámor helyett az anyatej „mézének" ízével mossa el az ürömét. Petőfi még hasonlatait is úgy választja ki, hogy azokban az élet keserűségének — és édességének ellentétes érzetei fejeződjenek ki.

A sors ellen vívott harc, a létében fenyegetett ember lázadása, ellenszegülése ad sajátos értelmet *A bujdosó* első két szakának is ; ezek jóval többet mondanak annál az érzelmes, szerelmi történetnél, melyet bevezetnek.

Mit nekem hab! mit nekem vész!
Én nem jélem haragát,
Kebelemnek pusztaságit
Száz vihar rohanja át.

Rajta! gyorsan evezőhöz,
Talpra, reszkető legény!
Bár toronnyá nő a hullám,
A túlpartra szállok én.

Ez a kép : Petőfi lelkiállapotának — és társadalmi helyzetének is képe. Ez az indulat az ő indulata is, mellyel a szabadság „túlpartja" felé tör. Petőfit nem „szerepjátszónak" érezzük — hanem igazi lázadónak, aki már magában hordozza a holnap forradalmárát.

Petőfit még Illyés is szemrehányással illeti, amiért „megtévesztő" képet festett magáról a közönségnek. Pedig a „duhaj Petőfi", a „zöld parolis, sárga pitykés közlegény" minduntalan felhívja a figyelmet arra, hogy vidámsága tudatos szembeszegülés a sorssal. A *Felköszönlés* azért tanulságos példa erre, mivel itt a mámoros szavak mind az

utolsó sor keserű vallomásáig: a sebzett szívet álcázzák. A sorssal viaskodó Petőfi magatartását még világosabban fejezi ki a *Távolból.* Horváth János ezt a művet Petőfi „komoly" költeményei közt tartja számon (i. m. 38. l.) — de az itt elmondott vallomás („... mióta járom a világot, Bolygó lábam száz tövisre hágott") azonos a bordalok kifejezte panasszal is. Sőt, a nyomor titkolása („Ah, ha tudná, mily nyomorban élek, Megrepedne a szíve szegénynek") ugyanazt a magatartást árulja el, amit a „dévaj" költeményekben már megfigyelhettünk: Petőfi nem akarja, hogy szánakozzanak rajta — illetve, ebben az esetben, hogy anyja aggódjék érte. Mintha a fenntartás nélküli panasz a vereség bevallása is lenne: Petőfi hol mosolyt, hol túlhangos kacagást erőltet magára, hogy eltakarja szenvedését. Ha akarjuk: „szerepjátszás" ez is — de éppen nem játékos kedvből, sem pedig a nyilvánosság előtti komédiázás „ösztönéből"! Amit a kortársak felületes szeme tivornyázó jókedvnek lát — az valójában: az említett plebejus dac és büszkeség megmutatkozása.

De ez a dac és büszkeség sohasem egyezik bele a hazugságba. Éppen ezért fel kell arra is figyelnünk, mily makacsul tér vissza Petőfi a szenvedés, a fájdalom témáihoz. Csaknem valamennyi bordalán fény és árnyék osztoznak. Sőt, vannak bordalok, melyekben a keserűség túlteng a vidámságon — ilyen pl. a *Hej nekem hát vigasztalást mi sem ad...* melynek strófái egy éppen nem póz-szerű, éppen nem „világfájdalmas" — de nagyonis valóságos kínoktól tépett szívet tárnak elénk:

Úgysem tetszik ez a világ énnékem;
Sok már, amit életemben szenvedtem,
Nagyon is sok e parányi életre!
Annyi baj közt kinek volna még kedve!

A népdal-forma pattogó szilajsága szinte ellene mond az indulatok komorságának:

Én előttem ilyen élet nem élet,
Hol az ember de semmit sem remélhet,
Volna bár e pohár borban halálom,
Hogy lehetne bajaimtól megválnom!

A *Felhők*-korszak komorsága úgyszólván azonos ezzel a „bordali" szenvedéssel — csakhogy ott nem népies formába öltözik. De az ilyen kedélyállapotban éppoly kevéssé szabad pesszimizmust látnunk, mint a *Felhők* alaphangulatában. A „sorsharag" elleni viaskodás, a fájdalmakkal szilajon dacolás, — íme a nagy lírai élmény, mely Petőfi első korszakának középpontjában áll. A korszak különféle témáiban — a genre-képekben éppúgy, mint a népdalokban — ennek az élménynek különféle változatai és következményei tárulnak elénk. És ehhez az élményhez semmi köze a „szerepjátszásnak"!

Petőfi első korszakát csak úgy érthetjük meg, ha mindig szemünk előtt tartjuk azt a *konfliktust*, mely az ő plebejus sorsa, egyénisége, élete — és a hűbéri Magyarország közt jön létre. Ez a konfliktus megsemmisítéssel fenyegeti Petőfit. Az összeütközések sebeit nem csupán nyomorúságos életkörülményei — de a kritika becsmérlései is minduntalan feltépik. Ez a konfliktus megváltozott módon, de végigvonul Petőfi egész életén. Ez újul ki a *Felhők*-korszakban — ez bukkan elébe Erdődön, amikor Júlia kezéért mintha az egész hűbéri Magyarországgal kellene megvívnia — és ugyanez a konfliktus éleződik ki a forradalom idején, a republikánus Petőfi, és az egyezkedésre hajló Batthyány-kormány között. Ez a konfliktus ejt rajta sebet Szabadszálláson is. „Sorsharag" — „zsarnokság" — „táblabírói Magyarország" — „a gyáva faj, a törpe lelkek": ezek a változó témák, Petőfi harcának ezek az egymást váltó célpontjai, valójában ugyanannak a konfliktusnak *ellenoldalát* jelentik. Kezdetben plebejus daccal, kihívó életvidámsággal harcol ellenfele ellen — később: plebejus forradalmisággal, a népvezéri hivatás következetes vállalásával. Éppen ezért a „szerepjátszóknak" mondott

bordalokban — csak éppúgy mint a „honfoglaló" tájköltemények ben, a népi életképekben, vagy a *János vitéz*ben : a későbbi forradalmi költészet előzményeit kell látnunk.

A „sorsharag" motívumát, a csapások és szenvedések ellen dacosan fellépő kihívás témáit az egész első korszakon végigkísérhetjük. Ez a motívum és ezek a témák mindig olyan helyeken bukkanak föl, ahol a lírai „őszinteség" és hitelesség kérdéséhez kétely sem férhet. Lehet-e póznak, játéknak éreznünk a rettenetes debreceni tél olyan vallomását, aminő az *Élő halott* ?

Nincs semmi örömem,
Nincs semmi bánatom;
Érzelmim, vágyaim
Mind, mind elaltatom.

Ehhez a lelkiállapothoz vajmi kevés köze lehet „*A kartháusi* és a byronizáló magyar líra" hatásának, — ahogyan azt Horváth János véli, midőn kételkedik a költemény t záró halálvágy őszinteségében (i. m. 44. l.). A sors, a szenvedések elleni védekezés egyetlen lehetőségét, ebben a helyzetben : a költészet jelentette Petőfinek. A későbbiekben még vissza fogunk térni erre a mozzanatra. Mert a költészet neki a védekezésen túl, nemsokára — a támadás fegyverét is jelenti majd.

A szenvedés, a fájdalom érzésállapota, jelentése teljes tudatossággal áll Petőfi előtt. Ezt bizonyítják „visszatekintő" költeményei is, melyekben mintegy újból szembefordul azokkal a csapásokkal, keserűségekkel, melyekkel szemben helyét meg kellett állnia. Amikor a magányról énekel — hitelezői üldözése miatt panaszkodik ugyan, de Horváth Jánosnak igaza van abban, hogy a befejező csattanónak semmi köze a heinei cinizmushoz (i. m. 50. l.) ; a szegénység, a nélkülözések, a szűkös viszonyok továbbra is ugyanolyan ellenszegülést kell kiváltsanak belőle, mint

a kóbor évek nyomora. Ez az ellenszegülés azonban most nem a bor- vagy népdalok modorában szólal meg — hanem a városi plebejus „akasztófahumorával". A színfalak megett tréfálkozó, nyomorukat hetyke vidámsággal leplező színészek modora ez — „városiasabb" modor. Ez a hangnem jellemzi a *Gazdálkodási nézeteimet*, s a *Hozzát* is, melyeken annyian megbotránkoztak — mivel nem vették észre, hogy Petőfi szorongattatásai továbbra is valóságosak, s szembeszegülő daca továbbra is töretlen. Az *Egy telem Debrecenben* csattanója („Ez inségben csak az vigasztala, Hogy ennél nagyobb inségem is vala") sem annyira hányaveti, vagy éppen cinikus, mint inkább a megpróbáltatásokkal szembeni fölény kifejezése. Akár a bordalok modorában, akár a nyomor felett tréfálkozó versek hangnemében — de Petőfi mindig e fölény kivívására, megtartására törekszik. Legkeserűbb sorait is épp ezért érezhetjük mély optimizmusból fakadóknak.

Mintegy két hónappal pályájának első, nagy állomása, a *János vitéz* előtt, bizonyos öntudattal és büszkeséggel írhatja Tompának:

Hidd el, csodálkozni fogsz fölötte,
Hogy huszonkét éves ember ennyi
Bajon magát keresztüllörhette,
S nem bírta őt a baj sírba tenni.

Ezek a sorok összefoglalón utalnak a szenvedések, a „sorsharag" témáira, melyek, láthattuk, végighúzódnak az 1842—44-es évek költői termésén. A higgadt, visszatekintő hang, a tárgyilagos, megállapító modor azt sejtetik, hogy a költő a harcok egy szakaszát lezárultnak, diadallal megvívottnak tekinti. Tudjuk, újabb megpróbáltatások várnak rá, de erején, szilárdságán nem fognak ki.

A plebejus Petőfi merészen és kihívón tört be a hűbéri Magyarország irodalmi életébe, s vállalta a konfliktust ennek a Magyarországnak még mindig veszedelmes erőivel. Magatartása, mondanivalója gyökeresen, forradalmian új.

Népiessége: „forradalmi népiesség" (Révai József, i. m. 360. l.). Petőfi egyelőre még egyedül áll, nincs irodalmi, vagy politikai tábora. (Később, a *Felhők*-korszakban emiatt is kell olyan mély válságot — az egyelőre még tábor nélküli vezér válságát átélnie). Amikor a fenti konfliktust vállalja Petőfi: nem szerepet játszik — hanem történelmi hivatást vállal. És vállalja a konfliktusból adódó sebeket, megpróbáltatásokat is. Az eddig felsorakoztatott példákkal azt akartuk bebizonyítani, hogy Petőfi valami kihívó és dacos vidámságot, illetve kesernyés-gúnyos fölényt szegez szembe a megpróbáltatásokkal, szenvedésekkel. Ez a helyzet a lírai mondanivaló bőséges és új forrásait nyitja meg számára. Dacolás a „sorsharaggal": íme az első korszak középponti, lírai témája — a már jelzett konfliktusból született téma.

A bordalok bármily szélsőséges vidámsága, a komor hangulatú költemények hasonlóképp szélsőséges keserűsége, és még az 1844 nyarán született gúnyoros költemények is: ugyanannak a középponti témának változatai. „Szerepjátszást" csak erőszakoltan kereshetünk bennük — de lehetetlen mögöttük észre nem vennünk Petőfi konfliktusát, mely a későbbiekben már forradalmivá éleződik ki.

Miként függnek össze e korszak egyéb alkotásai — és különösképp a népdalok, a genre-képek — ezzel a konfliktussal? Miként adódnak abból a költői magatartásból, melyet Petőfi a hűbéri Magyarországgal való konfliktus nyomán alakított ki?

3

Petőfi olyan költői művet alakít ki már első korszakában, mely nemcsak hogy elüt a hűbéri Magyarország irodalmi ízlésétől, konvencióitól, egész életszemléletétől — de élesen ellent is mond ezeknek. Plebejus szembeszegülésének

egyik módja: népiessége. De ugyanezt a szembeszegülést fejezi ki szélsőséges romantikája is, mely a *Tigris és hiéná*ban, *A hóhér kötelé*ben, legmagasabb fokon pedig *Az apostol*ban szólal meg — s mely annyira elüt Kölcsey, Vörösmarty, Eötvös romantikájától. Népiesség és romantika Petőfinél nem egymással ellentétes jelenségek, hanem ugyanannak, a már jellemzett költői magatartásnak gyümölcsei.

A hűbéri Magyarországgal szembeszegülő Petőfi keresi az olyan témákat, melyek ezt a szembeszegülést még inkább kidomborítják, merészen megmutatják. A „zsengék", a tapogatódzás korszaka talán azért is oly rövid nála, mivel első mesterei, példaképei alig is segíthették hozzá, hogy lázadó indulatait hatásosan kifejezze. Petőfi egy új, alig ismert világot kíván bemutatni — népi, plebejus világot — és ebben a törekvésében még Csokonai példája sem segítheti kielégítő módon.

Gyulai és Salamon óta az irodalomtörténet nem egészen ok nélkül látja „idillinek" a Petőfi bemutatta népi életet. Ha az olyan költeményekre gondolunk, mint a *Téli világ*, mely „barátságos, meleg" szobából tart szemlét a külső világ népi-plebejus típusai felett — ha a *Téli estéke*t olvassuk, melyeknek hangulatában a „jó szó" valóban „beszáll a szív közepébe", s a meghitt meleget még otthonosabbá teszi az ablak alatt megvillanó lámpa, mellyel valaki bevilágítja hazafelé vezető útját: az „idilli" jelzőt jogosultnak is érezhetjük. De az ilyenfajta, harmonikus idilliség teljességgel hiányzik az első korszak népi-plebejus életképeiből. Az a derűs és boldog összhang, mely később már körüllengi ezeket a képeket — érintetlen a dac, a lázadás, a konfliktus szellemétől. Megbékélt és mosolygó világ az — mintha a *János vitéz* Tündérországát helyezte volna át Petőfi a falusi mindennapokba. Igen — de ennek a békének szomszédságában ott találjuk a harcos, forradalmi verseket. A *Téli estén* ellenképe és kiegészítője: *A puszta télen*, ez a tájképbe oltott forradalmi jóslat.

Az első korszak népi-plebejus életképeit béke és összhang

helyett valami szilaj, szélsőséges indulat jellemzi — melyet ismét csak mesterkélt okoskodással lehetne „szerepjátszónak" éreznünk. Gondoljunk mégis a *Disznótorban* szinte kiszámított, programszerű merészségére, nyerseségére — a hasonlatok szándékoltan kihívó trivialitására. Mennyire másféle hangulat ez, mint a „téli estéké" — s mennyire hangos a jókedv is, mely a kecskeméti Pál napot megtetézi még a *Dinomdánom* és az *Üresen áll már a kancsó*... kurjongatásaival. De ez a programszerűség és kiszámítottság mégsem Horváth János elméletét igazolja. Ebben a disznótori, pálnapi kedvben valójában az a plebejus lázadás mutatkozik meg — mely később már forradalmivá magasodik, s mintegy *kivonul* az életképből, a népdalból, hogy hasonnemű formát a politikai-eszmei költeményekben találjon. Egyelőre, az első korszakban, a hűbéri Magyarország ellen támadó plebejus dac és indulat különböző élet- és helyzetképekben fészkel. A genre-kép és népdal egyelőre még „áttételes", közvetett kifejezői annak a lázadásnak és forradalmiságnak, mely később oly közvetlen erővel találja meg a maga kifejezését. Az első korszak e műfajai tehát szintén a hűbéri Magyarországgal támadt konfliktusból adódnak. A genre-kép és a népdal — melynek sajátosságait, törvényszerűségeit egyébként Horváth János oly alaposan, s oly időtálló érvénnyel elemzi — a sorsharaggal csatázó költeményekkel közös gyökérről fakadnak. A költői magatartás alapja bennük mit sem változott. Ez a költemény-csoport csak úgy, mint e korszak termésének java: a későbbi, forradalmi költészet szerves előzménye, előkészítője.

Petőfi tehát programszerűen nyúl a népi-plebejus életérzést, jókedvet kifejező témákhoz. Figyeljünk föl arra is, hogy első korszakában félreérthetetlenül túlrajzolja, felnagyítja ezt a jókedvet, ezt az életérzést. Ebben a felnagyításban is van valami kihívás és dac. Mintha szántszándékkal akarná a *Disznótorban* hasonlataival a finnyás ízlés megbotránkozását kiváltani. Ha akarjuk, lehet „szerepjátszó" az *Ebéd után* — de aligha hihető, hogy bármiféle „pajtási

kör", vagy közönség-visszhang kedvéért. Ez a nagyonis tudatos durvaság („Kölyök, pipát ide... Siess, a nagyapád!" stb.) olyasvalamit kíván kihangsúlyozni, ami a reformkor irodalmától teljesen idegen. Petőfi makacsul és céltudatosan éreztetni kívánja a maga *másféleségét*, modorbeli, szemléleti, érzésmódbeli *különállását*. Nem „fenegyerekeskedés" ez — hanem megint csak a harc, a szembenállás vállalása. Törő Györgyi tanulmánya figyelmeztet arra, hogy Petőfi olyan költeményei is *(A XIX. század költői)*, melyeknek alkalomszerűségét eddig nem gyanítottuk: bizonyos irodalmi polémiák alkalmán, azokra utalón születtek. A *Disznótorban* és az *Ebéd után* szintén utalnak valamire — arra a „felsőbb" világra, azokra a konvenciókra, illemekre stb., melyekkel Petőfi szüntelen harcban áll, melyekkel konfliktusa során oly szilajon összecsap. Ezeket a költeményeket nem csupán a kecskeméti vagy dunavecsei élmények váltották ki, hanem a hűbéri Magyarország ellenzett, megtámadni szándékolt valósága is.

De amikor a felnagyítás, az aláhúzás költői módszereire felfigyelünk, azt is észre kell vennünk, hogy Petőfi bennük a típus-alkotás leghatásosabb módszereihez folyamodott. A típus-alkotás igénye uralkodik Petőfi egész, első korszakán. A népi-plebejus élet tipikus érzéseit, indulatait — tipikus alakjait kívánja megteremteni, és körébük felelevéníteni a tájat, a környezetet is, melyben ezek a típusok élnek. A tájban is típust kíván kifejezni: annak a népnek jellemét, típusát, mely e tájat lakja. Ahogyan érzelmeket, indulatokat nagyít — úgy nagyítja egyetemessé az alföldi tájat is, mint a nép leghívebb tükörképét. Még a Tisza is típussá minősül át későbbi korszakában: békéje, majd gátatsöprő, forradalmi indulata — a nép jellemének tipikus megszemélyesítéseként bontakozik ki előttünk.

Petőfi típus-alkotó művészetének egyik leghálásabb, csaknem önként adódó műfaja: a genre-kép. De ez a műfaj nem a „szerepjátszás" egyik alkalma az ő számára — hanem ismét a hűbéri Magyarországgal való szembehelyezkedésé.

Igaz, a bemutatott típusok nem éppen „forradalmiak" — de hisz Petőfi forradalmi tette egyelőre még nem is a forradalom hirdetésében, hanem csak a *lenti* világ bemutatásában — a *fenti* világgal való szembesítésében állhat. Genre-kép művészete, éppen, mivel típusokat teremt — erőteljesen realista művészet. Petőfi genre-képei a magyar realista művészet kialakulásában fontos állomást jelentenek. Sugalló hatásuk kimutatható a fiatal Jókai prózájának egy részében — amiként a másik részben Petőfi romantikájáé. Jókai első esztendeinek olyan alkotásai, mint a *Sonkolyi Gergely*, vagy *A serfőző*, nem jöhettek volna létre Petőfi genre-művészete nélkül. A genre-alakok, a genre-humor jelenlétét Jókai egész írói pályáján megfigyelhetjük — és igazi Petőfi-örökségként tarthatjuk számon. Jókai eddig már elemzett anekdotai realizmusa mellett fel kell majd figyelnünk genre-kép realizmusára is.

A másik nagy kortárs, akinek az életkép műfaját sugallja : Arany János. De a genre-nál még hatékonyabbnak bizonyul annak a kisepikai művészetnek példája, mely ugyancsak Petőfi művében tárul elénk. Petőfi kisepikájától egyenes út vezet Aranyéhoz, az 1848 körüli évek terméséhez. Ez pedig a kőrösi ballada-korszakot készíti elő. Petőfi és Arany életkép-, illetve kisepikai művészete között azonban szembeszökőek bizonyos különbségek. *A szegény jobbágy*hoz hasonló életképet Petőfinél nem találunk ; de hiányzik még nála az olyanféle paraszti, folklór-jellegű témakincs is, mely Arany szívéhez oly közel áll a *Rózsa és Ibolyá*ban. A *János vitéz* — népmese-volta ellenére — kevésbé paraszti színezetű, mint a *Rózsa és Ibolya* ; és ugyanakkor mégis : demokratikusabb. Azt se feledjük, hogy Petőfit — Arannyal ellentétben — a paraszt-ballada műfaja nem vonzza.

Azt kell-e hinnünk mindezek szerint, hogy Petőfi költészete az Aranyénál kevésbé „népi"?

Petőfi genre-képei — és népdalai — egy olyan világot fedeznek fel, melynek színtere mintha már nem is a táblabírói

Magyarország volna. Csak betyárai emlékeztetnek a vármegye valóságára, — de Zöld Marcit alig érezhetjük rokonnak a megtört, szenvedő Violával. A Petőfi megénekelte betyárok független, szabad emberek; Zöld Marci a merész életerő teljében száguld a pusztán — „Mint a lobogó láng, kit elkapott a szél". Ne tévesszen meg bennünket a *Fürdik a holdvilág* mélázó haramjája, akiről Petőfi is megállapítja, hogy közönséges fosztogató, — „Ártatlan utasok nagy veszedelmére". E költemény „hőse" éppoly kevéssé eszménye Petőfinek, mint a nemes, akit deres helyett akasztófára kívánna húzatni. A „mélázó haramját" — „erdő közepében" látjuk. De Zöld Marci másféle ember:

Nem kívánkozott ő Bakony erdeibe,
Oda csak a jélénk tolvaj rejtezik be,
Bokrok közé búvik, onnan ugrik elő,
Úgy ragadja torkon, aki arra menő.

Ne feledjük, Kukorica Jancsi rágyújtja a zsiványokra tanyájukat. Petőfitől idegen a rablás, a gyilkolás dicsőítése. De ugyancsak idegen a szánalom, — idegenek a „nemesi lelkifurdalás", a bármennyire is becsületes filantrópia könnyei. Az a nép, melyet életképeiben, népdalaiban Petőfi bemutat: szabad és töretlen, életerős és öntudatos emberekből áll. Ez a nép már — nemzet!

Azt hihetjük-e, hogy Petőfi nem szerette a „szegény jobbágyot", hogy nem őrizte szívében „szomorú képét", mint Arany — hogy nem háborodott fel a „dölyfös úri" kocsisokon? Ahogyan magát sem akarta soha szánalmasnak mutatni, még legnagyobb nyomorában sem: úgy a népet sem akarta. Hitt abban, hogy a nép erősebb, emberibb — érzőbb, melegebb szívű a „felsőbb" osztályoknál. Ezt a meggyőződését büszkeséggel és szeretettel hirdette. Nincs olyan műve, melyben megértésért, sajnálatért könyörögne a nép számára. Még Zöld Marcit sem siratja meg: ez nem illenék hőséhez. A „szegény jobbágy" képe bizonyos mértékben apellálás is — a „nemesi lelkifurdalásra", az igazság-

érzetre stb. Petőfi azonban nem apellál, hanem követel — a nép nevében. Amikor azt mondja is: „még kér a nép..." — hangja akár a „dicsőséges nagyurakra" mondott fenyegetésnél is vészjósabb.

Az a nép, melyet Petőfi költészete bemutat: már kinőtt a hűbéri Magyarországból.

De, — kérdezhetné valaki — nem a „szegény jobbágy"-e a valóság? A szomorúan felelő, megtört pór, elkopott ostorával, széles országúton andalgtában, tántorgó két kajla sőréjével? Arany — némi iróniával „életképnek" mondja költeményét, — a „múltból". Petőfi nem épp a jövőről szól, nem valami „elképzelt", „utópikus" népet mutat be. De típus-alkotó művészete arra készteti, hogy *mellőzzön* bizonyos vonásokat, mellőzzön bizonyos embereket — így, a „szegény jobbágyot" is. Nem áltatja magát, hogy a nép harc nélkül is megszerezheti a szabadságot. Kukorica Jancsinak micsoda próbákat kell boldogságáért, szabadságáért kiállnia! De abban, hogy Petőfi a „szegény jobbágy" helyett Kukorica Jancsit, vagy Zöld Marcit választja hőséül, az épség és szabadság típusának igenlését kell felismernünk. A Petőfi alkotta népi típus: a jövőt mutatja. A genre-képek népi alakjainak épsége, vonzóereje, szabadsága, derűje: „jövőbe mutató" vonások!

Ezek a genre-alakok talán kevésbé is parasztiak, mint Aranyéi. Arany minél inkább közeledik a parasztballadához *(Tengeri hántás, Vörös Rébék)*, a Petőfi alkotta típusoktól annál messzebb kerül. Legközelébb Csongorádi Pista és Rózsa Sándor történetében, sőt, a *Családi kör*ben — vagyis: legkevésbé balladai alkotásaiban — érezzük őt Petőfihez. Arany nézőpontja sokkal inkább paraszti, mint Petőfié — ezt a nézőpontot *Az elveszett alkalmány*ban és *A nagyidai cigányok*ban egyaránt felfedezhetjük. Petőfi viszont sokkal inkább nemzeti nézőpontról rajzolja meg típusait. Nemcsak Kukorica Jancsi, és Zöld Marci — de még Ambrus gazda és Büngözsdi Bandi is: nemzeti típusok.

Ezek a típusok — habár látszólag nem képviselik a

„szegény jobbágy" vádját a vármegyei Magyarország ellen — Petőfi forradalmi szerepének szülöttei. Létrejöttük éppúgy összefügg Petőfi forradalmi konfliktusával, mint az *Egy gondolat bánt engemet*, vagy a plebejus dacnak és ellenszegülésnek első korszakbeli, lírai kifejezései. Petőfi ezeket a típusokat azért vonultatja fel, hogy általuk is ellene mondjon a hűbéri Magyarországnak. Ez az ellenmondás a genre-képekben és népdalokban néha nagyonis közvetett módon történik. De akár az *Érik a gabona*, akár a *Hortobágyi kocsmárosné*: egy *másik világról* adnak hírt, a nép világáról, melyet gazdag és egyszerű érzések, derű és kedvesség, szabadság és emberiesség jellemeznek. A népi-plebejus genre-alakokon a költői szeretet melegét érezzük — a nemesieken pedig a forradalmári harag sütötte bélyeget. Az egyik éppúgy mint a másik, a pártosság folyománya — pártosságé, mely Petőfi típus-alkotó művészetét mindvégig jellemzi.

E genre-típusok egy részének bemutatásában az uralkodó vonás a humor. Petőfi humora, kedvessége, elbeszélésének üdesége, bája ugyancsak a *másik* világ valóságából táplálkozik. Az a derült, mosolygó hangulat, mely ezeken a genre-rajzokon csillog, rokon azzal az összhanggal, mely Tündérországot is jellemzi. Petőfi genre-képeiben az emberi kapcsolatok és viszonyok melegek és bensőségesek, egyszerűek és természetesek. Emiatt különbözik ez a népi-plebejus világ a nemesitől. Petőfi ezt a különbözést, ezt a másféleséget kívánja érzékeltetni velünk — az életérzésnek azt az újféleségét, melynek jelentkezése, még forradalmi irányzatosság nélkül is — forradalmi. Nem patriarkális már ez a világ — nem a földesúr és a jobbágy közti béke honol rajta. A nép, *egymás között*: ez a gyűjtőcím sommázhatná legjobban a genre-képek bemutatta emberi viszonyokat.

Petőfi genre-képeiben a humor elsősorban mint formáló erő jelentkezik. A költő kedélye kerekíti le a *Furcsa történet*et, és a *Szeget szeggel* pompás, élénk kis jelenetét. A humor e genre-képekben a tipikus vonások kiemelését szolgálja, vagyis a népi-plebejus világ bizakodó életszemlé-

letének érzékeltetését. Az „öcsémuramat" leckéztető „bátyámuram", sőt még a körtetolvaj hátát kiporozó „szomszéd bácsi" kapcsolatából is a rosszakarat, a kajánság — általában a kiélezettség hiányzik. Mennyi bizalom az emberekben, mekkora szeretete az életnek — helyesebben: a nép életének. Petőfi általában úgy nézi genre-alakjait, ahogyan a nép nézi egymást. Ambrus gazda képe mintha csak az egymás gyengéit nagyonis jól ismerő falusiak pletykáiból adódna össze. A *Furcsa történet*nek is hasonló alapját sejtjük, sőt, a *Pál mester*nek, és a *János gazdá*nak is. Abból a világból, melyet ilyen emberek népesítenek be, melynek eseményei ennyire egyszerűek, légköre ennyire meghitt — néz farkasszemet Petőfi egy ellenséges, és számára mindvégig idegen világgal.

A humoros genre-kép néha a „sorsharaggal" dacolás megszólaltatója is: a *Vándorélet* cigányai csak a széltől félnek, de ha az más vidékre hajt: „farba rúgnak minden földi bajt"... Kétségtelen, kissé Lenau cigányainak rokonai ők — de Petőfi számára nem holmi életfilozófia tanulságait személyesítik meg, hisz nincs mit tanulnia tőlük, mint Lenaunak — annak az életnek részesei ők is, melyben Petőfi oly mélyen megmerült, s melynek emlékeit, élményeit most a nemzeti költészet forradalmi témáivá avatja. A genre-képek sorában még a városi élet néhány kedves vagy mulatságos típusát is megtaláljuk (pl. *Az öregúr*, *Pinty úrfi*) valamint a táblabírói Magyarország perifériáira szorult színészt *(A tintásüveg)*, és költőt *(Csokonai)*, akit ugyancsak az életöröm, a szabad és független élet vidám bajnokának rajzol meg. Ezek a genre-típusok nem egészen ismeretlenek már a magyar irodalomban: részben Petőfi előtt, részben vele egyidejűen Szigligeti Ede népszínműveiben is megjelennek a nyilvánosság előtt — hogy Vörösmarty még korábbi genre-portréit ne is említsük. Mégis, Petőfi genre-alakjai különböznek a *Szökött katona* Zrínyi-kávéházi színében idétlenkedő parazitáktól, a *Két pisztoly* kispolgáraitól, s általában, a népszínművek csikósaitól, falusi embereitől

stb. Petőfinél a népi-plebejus élet genre-típusai magasrendű eszmei tartalmat is kifejeznek : a megújhodott nemzet, a szabad és erős nép eszméjét — egy gazdagabb és igazibb életét, melyet a „lenti" osztályok élnek.

Petőfi egy-egy korszakában nagyobb lélegzetű epikus művekkel találkozunk, melyeknek sommázó jelentőségük van. A líra terén kibontakozott Petőfi-témákat időnként nagyobb kompozíciók ismétlik meg, illetve foglalják össze. *Az apostol* lírai betétei mintegy megismétlik Petőfi forradalmi, republikánus-királyellenes, szerelmi, stb. költészetének egész mondanivalóját. A *Salgó* és a *Tündérálom :* a *Felhők*-korszak hangulatait foglalják össze ; és, mint látni fogjuk, sommázást nyújt a *János vitéz*, valamint *A helység kalapácsa* is. Ez utóbbi épp a genre-képek alakjainak, típusainak gazdag, életerős vonásait fogja csokorra.

A helység kalapácsa alakjai : genre-alakok, vagyis ugyanolyan típusok, aminőkkel e korszak életképeiben, kisepikai műveiben találkoztunk. Maga a helyzet, melyet a költemény bemutat (kocsmai verekedés, és az azt megelőző, valamint követő bonyadalmak) ugyancsak jellegzetes genre-helyzet. A későbbiekben még szólunk arról is, hogy ez a mű fontos állomás Petőfi ars poeticájának kialakulásában — mi több, maga is egy visszájára fordított ars poetica. Az a humor, melynek jelentőségét a genre-képekben már láthattuk, itt még fontosabb szerepet nyer. E humor nem utolsósorban az elbeszélés stílusának inadekvát voltában mutatkozik meg. Nyilvánvaló, hogy a genre-hoz egyedül a realista előadásmód illik — az a költői realizmus, melyen Petőfi életképei megszólalnak. Amikor azonban *A helység kalapácsá*nak genre-alakjait az ál-heroikus pátosz, vagy a dagályos szentimentalizmus stílusában mutatja be a költő : a komikus hatást már eleve elérte. Fel kell figyelnünk arra is, hogy az előadásmód persziflázsjellege egyáltalán nem gátolja az ábrázolás plasztikusságát, realitását. Harangláb, Fejenagy, Bagarja uram, vagy vitéz Csepü Palkó : Petőfi csodálatos ember- és jellem-

ábrázoló művészetéről egyaránt tanúskodnak. Elődeiket és rokonaikat Ambrus gazdánál, vagy a bordalok hőseinél találhatjuk meg. Ami szatírai célzata van is a műnek, az éppen nem ellenük irányul. Bármennyire komikusak is, ez a komikum éppúgy szeretetet sugároz, mint a genreképek meleg hangja. A komikum pedig, mely ebben a műben patakzik — a stílusötletek, a tréfák, a hasonlatok, a szándékosan elrajzolt metaforák komikuma nemcsak a humorista Petőfit mutatja meg, de új oldaláról a költői invenció, valamint a kompozíció művészét is, aki a szándékosan, mulatságosan felduzzasztott történet arányait mégis tisztán, világosan tudja kiformálni. *Az elveszett alkotmánnyal* összehasonlítva érzékelhetjük csak *A helység kalapácsá*nak könnyedségét, minden körülményességtől ment bravúrosságát, diákos szellemességét, sziporkázó ötletességét.

A Petőfi-ábrázolta-megformálta genre-világ: eszmény is — egy életforma eszménye. De ebben az első korszakában Petőfi egy hős-eszményt is kialakít, hogy legtökéletesebb kifejezését majd János vitéz alakjában adhassa. Ez az eszmény ugyancsak nemzeti és népi eszmény: az érzésmódnak, a jellemnek, az öntudatosságnak egy újtípusú eszménye. A népdalok szolgálnak ez eszmény leghívebb kifejezési formájául.

Horváth János behatóan foglalkozik azokkal a mozzanatokkal, melyek Petőfi útját a népdalhoz egyengették. A mezőberényi „lelkes jegyző", Bonyhai Benjamin, Vachott Sándor buzdításai, Finta Károly szerepe, Erdélyi János népdalgyűjtési mozgalma stb. (i. m. 62—68. l.) — mindezek a körülmények bőséges magyarázatot szolgáltatnak Petőfi népdal-termésének létrejöttéhez. E népdalok nyelvi, formai, szerkezeti sajátosságainak elemzésében ugyancsak időtállónak bizonyul Horváth János munkája. Hasonlóképpen egyet kell értenünk csoportosításával, mely szerint genre-dalokat, önarckép-dalokat és „személytelen" jellegű dalokat különböztet meg. De a népdalokat éppoly kevéssé

tudjuk a „szerepjátszás remekeinek" tekinteni, mint a genre-képeket. Petőfi népdalköltészete ugyancsak a fentebb jellemzett konfliktusból fakad, s típus-alkotó művészetének még erőteljesebb megnyilvánulása, mint a genre-kép.

Horváth János elemzését különösen azoknál a népdaloknál érezzük találónak, melyek félreérthetetlenül genre-alakot jellemeznek, — mégpedig: *belülről*, valamely lírai érzelemkitörés, helyesebben: benső monológ módján. Ez a benső monológ az első korszak idején kizárólag dal-formában jelenik meg. Petőfi később is szívesen folyamodik a monológhoz — mégpedig a nem dalszerűhöz. Gondoljunk *Az őrültre*, melynek monológ-jellegét az irodalomtörténetírás már régóta kimutatta; de *Az apostol* nagy lírai „betétei" is monológ-szerűek, a hős lelkiállapotával motiváltak, s épp ezért mindegy folyamatában tárják fel Petőfi lírai ihletének munkálását. A dalszerű genre, vagy ahogyan Horváth János nevezi: *genre-dal* elsősorban a „lírai hős" kérdésére hívja fel figyelmünket. Petőfi ezekben a dalokban kétségtelenül olyan típusokat jellemez, akikben lehetetlen az ő önarcképeit keresni. Mégis, ki kell kutatnunk, miféle lírai köze van Petőfinek e genre-dalok típusaihoz, s az első személyben elmondott önjellemzés, a dalba vitt típus lírai benső monológja mily mértékben jellemző magára a költőre is? A „szerepjátszás vágyával" ezeket a népdalokat megmagyaráznunk lehetetlen. Azt sem hihetjük, hogy Petőfi megannyi *idegen* típusba kívánt volna beleilleszkedni — vagyis olyanokba, akikhez semmiféle *személyes* köze nem volt. V. Nazarenko tanulmánya *(Az úgynevezett „lírai hős")* a költői alkotás olyan törvényszerűségeire figyelmeztet bennünket, melyet Petőfi genre-dalai is hiánytalanul igazolnak: „A valódi líra szilárdan támaszkodik a költő valóságos életének eseményeire, de sohasem szorítkozik csak erre az egy életre. Nem szorítkozik arra elsősorban azért, mert az igazi költő saját életéből csak azt viszi bele verseibe, aminek általános jelentősége van. Nem

szorítkozik azért sem, mert az igazi költő sohasem képzeli magát társadalmon kívül, a társadalmi kapcsolatokon, mozgalmakon, harcon kívül. Az igazi költő e harcból, mely őt lelke mélyéig izgatja, költeményei tárgyául a közvetlenül átélt eseményeken kívül olyan eseményeket is választ, melyekbe — ilyen vagy olyan okból — csak költői szavával tud beavatkozni. Az élet széleskörű ábrázolása a valódi költészet jellegzetessége, különös élességgel jelentkezik abban, ahogyan a költő — mondhatnánk — „kérdezés nélkül a leírt eseménybe beavatkozik." (Irodalomtudományi Értesítő, 1953. december, 1059. l.) Világos, hogy Petőfi sem támaszkodik kizárólag a maga „valóságos életének eseményeire" — világos, hogy a genre-képekben és még inkább a genre-dalokban Petőfi „beleavatkozik" egy-egy típus jellemébe sorsába. Kétségtelen, nem Petőfi a genre-dalok „lírai hőse" — kétségtelen, nem önmagát kívánja jellemezni a genre-típusok benső monológjaival. Mégis, e típusok kiválasztásában, a hozzájuk közeledésben, a „beléjükavatkozásban" Petőfi mélyen lírai, sőt személyes indítékoknak engedelmeskedik.

Említettük már, hogy Petőfit nem vonzza a balladai forma. Az olyan költemény, mint a *Farkaskaland*, melynek értelme, cselekménye feltárulhatna előttünk pusztán a párbeszéd szövegéből is: meggyőzhet bennünket arról, hogy Petőfi egyenest kerüli a balladai megoldást. Erről tanúskodik a magyarázatul, helyzet-jellemzésül beillesztett 4. és 5. strófa. Érdekes azonban, hogy népdalai, s különösen genre-dalai az „elhallgatás", a „kihagyás" eszközeivel élnek — ezek a dalok nem csupán „hősük" jellemét és sorsát elevenítik meg, de a helyzetet is, melyben ez a dalmonológ elhangzik (kocsmai mulatozás, temető, aratás, koldulás stb.), s melyet a költemény mindig csak közvetett módon érzékeltet.

A genre-dalok helyzete, környezete mindig népi-plebejus jellegű, vagyis annak a világnak része, melyet a genre-képek céltudatosan elevenítenek meg, s állítanak szembe a

hűbéri Magyarország világával. A népdal-forma „első személyében" előadott genre természetszerűen közelébb hozza a típust a költőhöz, mint az objektív ábrázolást nyújtó életkép. A költő ha nem is teljesen — de bizonyos mértékben azonosul hősével. Petőfinél a személyes kapcsolatot a genre-típusokkal láthattuk már az életképekben; ugyanezt a kapcsolatot mutathatjuk ki a genre-daloknál is. És ez a kapcsolat a rokonszenvvel, szeretettel bemutatott típusoknál éppoly döntő, éppoly intenzív, mint az ellenkezéssel, szatírával bemutatottaknál. Nazarenko megjegyzéseit az úgynevezett „lírai hős" elméletéhez teljes mértékben alátámasztja Petőfi viszonya pl. Ambrus gazdához, vagy Pató Pálhoz. Nem holmi elvont, személytelen „lírai hős" nézi rokonszenvvel, humorral az előbbit, s maró, szatírai haraggal az utóbbit: hanem Petőfi — az a Petőfi, akinek rokonszenve vagy haragja egyaránt *tipikus*, és az új, a *fiatal* Magyarország érzéseit, indulatait megszólaltató. Minél inkább személyes érzések, indulatok ezek — annál inkább tipikusak, annál jellemzőbbek az új, a *fiatal* Magyarországra.

Az első személyben, benső monológ-szerűen, vagy önjellemzésként előadott genre-kép még akkor is a költő legszemélyesebb, leglíraibb álláspontját fejezheti ki — ha a vele szöges ellentétű álláspontot szólaltatja meg. Példának említhetjük Arany János *A rablelkek* című költeményét, mely szintén genre-kép, mégpedig: benső monológ — illetve önjellemzés formájában — de a genre-alakhoz éppen nem az együttérzés, hanem a megvetés vezette el a költőt. Ez a költemény egyébként művészi és ötletes megoldással úgy adja a „rablélek" szájába a panasz, a siránkozás szavait — hogy azok egyszersmind a költő vallotta eszme, a forradalmi eszme dicsőítéseként hatnak. Ami a „rablélek" számára keserv és fájdalom — az a költő és közönsége számára: öröm, dicsőség. „Ah! ez égő lángözönhöz Gyenge szemünk nem szokott" — vagy: „itt a lég nyersebb, keményebb, A szellő fúvása metsz" — vagy: „Mennyi küzdés!

mennyi munka! Éber álom, hosszú éj"... — ezek a felkiáltások a genre-helyzetben a „rablélek" sopánkodásainak minősülnek — de a költő és az ország szemléletében épp ellenkező értelmük van. „Ami nektek keserv — az nekünk öröm" — ebben a mondatban foglalhatnók össze *A rablelkek* eszmei tartalmát.

Láthattuk, Petőfinél is előfordulnak olyan genre-képek, melyek nem a költő egyetértését, együttérzését fejezik ki (l. *Fürdik a holdvilág...*). De nem véletlen, hogy ilyen helyzet a genre-daloknál, s általában a népdaloknál nem fordulhat elő. A sokat vitatott *A faluban utcahosszat...* hőse nyilván nem Petőfi — de a „sírva vigadó" legény magatartása, mégis, rokon az övével — ez a magatartás épp az övéhez hasonló volta miatt válhatott lírai daltémává.

Húzd rá, cigány, siralmasan,
Hogy magamat kisírhassam.
De majd ott az ablak alatt
Húzzatok valami vigat.

Szembeszegülés a fájdalommal, a kapott seb dacos, büszke leplezése: ennyiben közös e népdal a borozó költeményekkel — s ugyanemiatt kapcsolódik is Petőfi konfliktusához, s e konfliktusból eredett lázadó, kihívó magatartásához. A kihívásra, mely a „veszett fene" idiotizmusában éppúgy megnyilvánul, mint a „falurossza" szerepével való ily lírai azonosulásban: a kortársak ugyancsak felhorkantak, s mi sem hunyhatunk szemet felette. „Szerepjátszásnak" tehát semmi köze ehhez a népdalhoz — de annál több a köze Petőfi költői magatartásának, melyet ő a hűbéri Magyarország ellenében alakított ki. Horváth János joggal sorolja a genre-dalok közé *Az én torkom álló malom...* címűt, a *Meredek pincegádort*, az *Ezrivel terem a fán a meggyet*, *A hegyoldalt venyigesor takarja* címűt, valamint a *Katona vagyok ént* is. Ezek a dalok típust elevenítenek meg, jellemeznek „belülről", monológszerűen, vagy lírai kifakadások módján — és kétségtelen, hogy Petőfi nem személyes hőse

e daloknak. De ha e dalok típusain végigtekintünk, lehetetlen észre nem vennünk, hogy Petőfinek ugyanoly módon, s ugyanoly okok miatt van lírai köze hozzájuk, mint a „veszett fenét" emlegető legényhez. Az „álló malom" vagy a „meredek pincegádor" részegei egy éppen nem „szalónképes" életörömöt fejeznek ki, s fennkölt, borközi gondolatok helyett, egész genre-komikus mivoltukban tiltakoznak bármiféle nyűg és életkényszer ellen — a „sorsharag" ellen, még ha ez csak feleségük „pergő rokkájával" látogatja is meg őket. Dacol még az *Ezrivel terem...* kissé pipogya „hőse" is, amikor abba a részegségbe menekül, melyet a dal ki nem mond, csak éreztet. Egészen másféle hangulat jellemzi azonban a *Katona vagyok ént*; ebben a dalban vád és keserűség foglaltatik — a hűbériséget és a gyarmati helyzetet később már oly forradalmian támadó tematika előhírnökeként. A dal megkövetelte szűkszavúság is hozzájárul ahhoz, hogy a kiszolgált és kisemmizett öreg katona vádjában ne a megtört ember — hanem a haragjában is fegyelmezett, de csak annál keményebb férfi indulatát érezhessük meg.

A népdaloknak az a csoportja tehát, melyet Horváth János a tematika sajátságai miatt joggal nevez genre-daloknak: a népi-plebejus magatartásnak, az újat hozó, s a régi Magyarország ellen lázadó, azzal egyezkedni nem hajlandó költő magatartásának kifejezői.

A genre-képek és genre-dalok ábrázolta típusok mintegy csak szövetségesek, sorstársak — a költői magatartás közvetett kifejezői. Önmagukban ők még nem hoznak újat, s ők maguk még nem is tekinthetők népi hősöknek. Petőfi azonban már a *János vitéz* létrehozása előtt megszólaltatja korának újtípusú emberét, népi hősét — népdalai egy részének hőseként. Mielőtt azonban e hős alakjával megismerkednénk, figyeljünk föl arra az újtípusú érzésvilágra is, melyet ugyancsak a népdalok fejeznek ki, s mely e hős számára valóságos lírai légkört, éghajlatot teremt.

Ez az érzésvilág: a szerelem világa, mélabús, vagy heves

ėpekedésé, dévaj udvarlásé — e népdalok érzelem-változatai a vágyódástól a féltékenységig terjednek. Középponti érzés: a szilárd, megrendíthetetlen szerelem, a mély, felbonthatatlan kötöttség, a „síron túl is" ép kapcsolat, az egyetlen és összehasonlíthatatlan szerelmes becézése. Az érzelemnek ezt a rendíthetetlen szilárdságát és következetességét lelhetjük majd föl János vitéznél, — s ezt a *Szeptember végén* jóslatában, fogadalmában is. Ezt az érzelmi következetességet méltán lehet párhuzamba állítani Petőfi eszmei, forradalmári következetességével. De mi az új ebben a szerelmi témakincsben? — kérdezhetné valaki. Nem ugyanezt éneklik meg a költők évezredek óta — nem ugyanezt énekelték meg Petőfi közvetlen költő-elődei is?

Ami új — *forradalmian* új ezekben a szerelmes népdalokban, az: kifejezési módjuk népies volta. Petőfi szakít a szerelmi líra romantikus hagyományaival, s a *Cipruslombok*ban csak egészen sajátos okok miatt kanyarodik vissza hozzájuk. A népdal, mint a szerelmi érzés újszerű és adekvát kifejezésmódja — ez a jelenség nem pusztán formai értékkel bír az 1848-at megelőző években. A népdal-forma üteme, kedvessége, tömörsége, képei, fordulatai: mindez vissza is hat a kifejezendő szerelmi érzésmódra — mi több, ennek az érzésmódnak csakis ez az egyszerű és közvetlen, keresetlen és tiszta népdali kifejezés felel meg. Nem ok nélkül terjednek el széles körben Petőfi népdalai. És nem véletlen, hogy — Horváth János igen találó megfigyelése szerint (i. m. 63. l.) — 1844 lesz nála a népdalok „teljes virágzásának" kora. Ez az év különös tudatossággal mutatja meg Petőfi dacos, kihívó magatartását, a „városi" témákban is, ez az év nyújtja *A helység kalapácsát* és a *János vitézt*.

A Petőfi-népdalok szerelmi érzésmódja mint a *fiatal* Magyarország tipikus érzésmódja jelenik meg. Az átalakulás, melynek forradalmi viharmadara Petőfi, nemcsak a patrióta és szociális eszmeiségre hat ki, hanem a magánélet érzéseire, szerelemre és barátságra is. 1848 embere nemcsak másként gondolkodik, de másként is érez, mint akár a korábbi, akár a

későbbi koroké. A *fiatal* Magyarországra jellemző, tipikus érzésmód nyilatkozik meg ezekben a népdalokban. E dalok az egész nép, az egész nemzet érzésének tipikus kifejezői. Épp személyes voltukban válnak azzá ; azt, ahogyan Petőfi érezni, szeretni tud, az egész nép a maga érzelmeivel képes azonosítani. A lírai általánosítás legszebb példái a Petőfi-népdalok. Nagy jelentősége van annak, hogy e kor érzelmi életét az az érzésfajta jellemzi, melynek mélységéről, szilárdságáról, „sírig tartó" következetességéről a Petőfi-népdalok oly őszintén, naivan, lelkesen vallanak. És nagy jelentősége van annak is, hogy ez érzésfajtának a népdal a leghívebb kifejezése.

Petőfi nem „szerepjátszásból" folyamodik a népdalhoz, hanem mivel az 1848 előtti Magyarországra, a *fiatal* Magyarországra jellemző, tipikus érzelmet leginkább a népdalban lehet tipikusan megszólaltatni.

A Petőfi-népdalok legfőbb sajátossága az a lírai realizmus, mely nemcsak a kifejezés valóságosságában áll, hanem az érzések változatainak, árnyalatainak hű visszaadásában, sőt, a folyamatok tömör, jellemző érzékeltetésében is. A Petőfi által tipikussá fejlesztett érzésmódnak, a Petőfi-típusú szerelmi érzésnek is egyik jellemvonása a szenvedélyes, feltétlen odaadással járó, hirtelen felizzás, „villámcsapás-szerűség". Mily pontosan és híven ábrázolja, fejezi ezt ki a *Befordultam a konyhára*, „égő pipa" — „alvó szív" — „kialudott pipa" — „meggyúladott szív" játékos antitéziseivel — és azzal a könnyedségében is oly szemléletes, valóságos mozzanattal, mely a hirtelen gyulladt érzést a kialudt pipa említésével szemlélteti. Ebben a képben kimondatlanul is egy lélektani folyamat realista ábrázolása rejlik : a rácsodálkozás boldog döbbenetéé, melyben a legény elfelejti szívni a pipáját. Az ébredő szerelem kínos-édes kérdéseit, kétségeit is mily hű realizmussal, mily szűkszavú pontossággal szólaltatja meg az *A virágnak megtiltani nem lehet*, mely az „egymást űző gondolatokat" az őszi napfény és felhőárnyék váltakozásának képével érzékelteti.

A népdalok Petőfi e korszakának legfontosabb lírai mondanivalóját tartalmazzák. De fel kell figyelnünk arra is, hogy ez a líraiság nem csupán népdalformát választ magának; már ebben a korszakban is fellelhetjük a *Felhők*-korszak nem népdalszerű, epigrammatikus formáit, a *Könnyeim*ben; ez a ciklus árulkodik legvilágosabban Petőfi tapogatódzásáról, mely végül is a népdalformához, s a *Könnyeim* hangnemének ideiglenes félrehárításához vezetett. A *fiatal* Magyarország érzelmeinek tipikus kifejezéséhez ez a hangnem valóban nem segíthette hozzá Petőfit. De változnia kellett még annak a modornak is, melyet Csokonaitól, vagy a kollégiumi diákdalok archaikus stílusától kölcsönzött. Erre a modorra a korai (1842) *Járnak, kelnek sokan zöld erdőben...* lehet példa. De a hangnem régiessége mellett itt már fel lehet figyelnünk az ilyenféle, népdalra valló ismétlésekre is:

Járok, kelek én is zöld erdőben.
Nap lementén van gyönyörűségem,
Nap lementén, nap piros sugarán,
Amint játszik a lombok sudarán.

Horváth János helyesen figyelmeztet bennünket (i. m. 80. l.), hogy ezt a költeményt megelőzi a tisztán népdalszerű *Mi haszna, hogy a csoroszlya...*

Petőfi népdalai a lírai, népies realizmus eszközeivel egy tipikus érzésvilágot fejeznek ki. De a népdalokban is, a genre-képekben is megtörténik már az első lépés annak a népi hősnek kialakítására, akinek egyéniségét egész gazdagsággal majd Kukorica Jancsiban formálja meg Petőfi. Feltűnő, hogy a genre-alakok közt, a népi élet kedélyes megszemélyesítői, a népdalok borisszái stb. szomszédságában már egy másféle típust is megtalálunk: a szabad embert, a puszták és legelők független fiát, a csikóst, a juhászt, — Kukorica Jancsi társait, illetve elődeit.

Ez a hős jelenik meg a *Lopott ló*ban — habár a betyár még nem bírhat azzal az erkölcsi nagysággal, amit János

vitéz kiküzd magának. A genre-képek és népdalok előzménye a nagy elbeszélő költemény legfontosabb elemét nélkülözi: János vitéz „társadalmi" feladatának és szerelmi boldogságának szoros kapcsolatát. Vagyis azt a kapcsolatot, mely Tündérország megszerzésének, Iluska visszaszerzésének feltételeként a Sötétség Országának, s minden „gonosz mostohának" elpusztítását jelöli ki. De a független, a szabad nép fiának arcképe új meg új vonásokkal gazdagodik az 1844-es évben; így, a *Hírös város az Alfödön Kecskemét*... genre-alakja, a „szögénylegény", aki süvegét „mindön embör előtt" meg sem emeli, tartalmaz már valamit János vitéz öntudatos büszkeségéből. Még közelebb áll János vitézhez a *Pusztán születtem*... csikósa, akiben a függetlenség és szabadság valami nyugodt, büszke, már a dactól is mentes összhangot hozott létre. E költemények ember-eszményének szilaj, büszke vonásai mellett bizonyos népdalokban a János vitéz-típus gyengédebb, líraibb jelei mutatkoznak meg. János vitéz emberi nagysága abban is áll, hogy egyénisége, jelleme többrétű, gazdagabb, mint a genre-képek és népdalok bármelyik típusáé. Erő és gyengédség, merészség és erkölcsi tisztaság, önfeláldozás és hűség — e sokféle vonások egysége az 1844 decembere előtt létrejött lírai, vagy kisepikai termésben még sehol sem mutatható ki. De ami ott elszórtan, vagy egymagában bukkan fel, az János vitéz alakjában magasrendű egységbe rendeződik. Az ő alakja Petőfi típus-ábrázoló törekvéseinek éppoly koronája az első korszakban, mint az utolsóban Szilveszter — illetve, lírai formában, Bem tábornok. Líra és epika szoros kapcsolatban vannak Petőfinél; epikai alkotásai magukba olvasztják, s új, magasabb fokon fejtik ki mindazt, amit a líraiak kialakítottak.

A népmesei János vitéz létrejöttében különösen nagy részük van a népdaloknak. A szerelmi hűség — János vitéz egyik legszebb tulajdonsága — a tipikus erejével jelentkezik már a *Kakasszóra hajnal ébred*... című népdalban:

Pedig én kakas nem vagyok,
Hanem fülemile vagyok,
Egy a fészkem, egy a párom,
Egyért élek a világon.

De Kukorica Jancsi egynémelyik lelkiállapota is szinte *előre készen* jelenik már meg bizonyos népdalokban. A *Kis furulyám szomorúfűz ága...* a szerelmesét vesztett juhászlegény halálvágyát csaknem ugyanúgy fejezi ki, mint a *János vitéz*. A *Megy a juhász szamáron...* szintén a Kukorica Jancsival történendők előképe. Az *A szerelem, a szerelem...* juhászlegénye ugyanúgy veszti el nyáját, mint Iluska szerelmese. Jancsi és Iluska szerelmét szinte előre megénekli az *Árvalányhaj a süvegem bokrétája...*, mely ugyancsak árva leányhoz szól, akinek külseje is megfelel az Iluskáénak :

Gyönyörű kis szőke leány a kedvesem,
De hogy jó lesz, még abban sem kételkedem.
A kék virág tiszta búza között terem,
Mátkámnak is kék virág van a szemiben.

Ha tekintetbe vesszük, hogy a *János vitézt* mily erősen átszövik a népdali elemek — ha arra gondolunk, hogy egyes szakaszai népdalok kezdőképeivel indulnak, illetve népdalok módján zárulnak, s a párbeszédeknek, az érzelemfestéseknek, az egész előadásmódnak is népdal-jellege van : lehetetlen észre nem vennünk, hogy Petőfi típus-teremtő művészetének iránya már ebben a korszakban a *János vitéz* felé mutat.

Petőfi-tanulmányában Horváth Márton kifejti, hogy „Petőfi lényegében már 1844-ben kiharcolta a *költészet forradalmát*, még mielőtt a politika közvetlen hangja megszólalt volna nála" *(Lobogónk : Petőfi*, Budapest, 1950. 197. l.). Ez a *költői forradalom* a „sorsharaggal" szembeszegülő költeményekben, a genre-képekben, s a népdalokban egyaránt kibontakozott. Petőfi első korszakát tehát teljes egységben kell látnunk — egységben, melyet költői magatartásának egységes volta szab még. Ezt a magatartást a hűbéri Magyarországgal támadt konfliktus diktálta Petőfinek — ez a ma-

gatartás éppoly igenlése a szabadságnak, s a nép diadalra juttatásának, mint a forradalmár Petőfié. Petőfi első, nagy költői élménye a szenvedésnek — és a népi élet melegének, gazdagságának megismerése volt. E megismerés birtokában képes csak optimista módon, bizakodón és töretlenül állni az összecsapást a hűbéri Magyarországgal. Első korszakának egész költészete egységesen szegezi szembe a régi Magyarországgal az újat, az öreg, nemesi Magyarországgal a fiatalt, a népit. Ahhoz, hogy ennek az újnak, ennek a fiatalnak valóságát forradalmian és költőien megmutathassa: a típusalkotás művészetéhez folyamodik, és genre-képeiben éppúgy, mint népdalaiban kifejezi azt a tipikus érzésmódot, megteremti azokat a típusokat, melyek a *János vitéz*hez vezetnek el.

János vitéz a népi, a fiatal Magyarország csodálatos hőse, felemelkedő, diadalmaskodó típusa csak *A borozó* után kibontakozó fejlődésből érthető meg.

4

Petőfi *költői forradalma* nem mehet végbe egy új, harcos ars poetica megteremtése nélkül. Fontos körülmény, hogy ez az ars poetica is az 1844-es nyár terméke, vagyis a népdalokat megtermő, s a *János vitézt* előkészítő hónapoké. (Ez a körülmény is tanúsítja, mily kevéssé állhat helyt Illyés Gyula megjegyzése az „álnépies kacabajkáról"!) Újszerű, forradalmi költői nézeteit Petőfi meglepő világossággal fejti ki *A régi jó Gvadányi*ban. Ez a költemény nem csupán stílutánzat — egyébként olyan stílusé, melynek Petőfinél nincs folytatása — hanem nyílt szembeszállás a kortársi költészettel is:

Ember azt sem tudja, hol tanultak nyelvet?
Beszédjek, nem tudni, magyar-e vagy német?

Horváth János a stílus-idomulást dicséri e költeményben (l. m. 59. l.) — pedig annál fontosabb a stílus-támadás, a kor költészete ellen irányuló, melynek ez egyébként csak első rohama, — java még hátra van, *A helység kalapácsá*ban. *A régi jó Gvadányi* jelentőségét még aláhúzza, hogy közvetlen szomszédságában születik meg *Az utánzókhoz*, melyben Petőfi merészen hitet tesz a maga költői forradalma mellett, s leszögezi az *újat* hozó költői tett fontosságát:

Azt gondoljátok: a költés szekér,
Mely ballag széles országútakon?
Sas a költés; hol nem járt senki más,
Ő arra indul fennen, szabadon.

A kitaposott utak elvetése, a merész, kockázatos szárnyalás igénye, a kezdeményezés alkotó öröme — mindez ugyanannak a költői magatartásnak másik — tudatosító, programadó oldala, melyet a fentiekben már elemeztünk. A költemény utolsó strófája kihívás is — felhívás is, habár ez utóbbi még jó ideig, Arany János felléptéig, hasztalan hangzik el:

Fogj tollat és írj, hogyha van erőd
Haladni, merre más még nem haladt;
Ha nincs: ragadj ekét vagy kaptafát,
S vágd a földhöz silány dorombodat!

Az új költői program legfontosabb megnyilatkozása *A helység kalapácsa*, melynek genre-jellegéről már szóltunk, valamint arról is, hogy komikumát e mű azzal hozza létre, hogy a népdal-egyszerűséget igénylő témát heroikus-patétikus, illetve szentimentális modorban adja elő. *A helység kalapácsa* program — mégpedig visszájára fordított, mivel azokat a stílus-irányokat, irodalmi modorokat jelöli meg, melyeket Petőfi költészete félre fog söpörni útjából. Ebben az ötletektől, remeklésektől sziporkázó műben az irodalomtörténet, és Horváth János éppúgy, mint Illyés Gyula, csak tréfát, játékot láttak. Pedig *A helység kalapácsa* elsősorban: kritika — a régi Magyarország irodalmának

kritikája. Az in-adekvát forma arra is figyelmeztet, mily kevéssé alkalmas a régi típusú irodalmi modor az új, népi tematika kifejezésére — még ha ez csak egy kocsmai verekedést ölel is föl. *A helység kalapácsa* valóságos ellen-népdal — olyan értelemben, hogy mindenütt a népdal eszközeivel ellentéteseket használja fel. Ahol a népdal tömörít, ott *A helység kalapácsa* terjengőssé válik — ahol a népdal a leginkább kézenfekvő, többnyire természeti hasonlathoz folyamodik, ott e komikus eposz a lehetőségig messzire nyúl a metaforáért stb. Petőfi nagyfokú költői tudatosságát mi sem bizonyítja inkább, mint az, ahogyan a tulajdon költői módszerével homlokegyenest ellenkezőket ki tudja választani.

A helység kalapácsa természetesen, ezen túlmenően, *általában*, a régi stílus paródiája is. A „homerosi jelzők" alkalmazásában aligha a kortársi példák lebegtek szeme előtt — parodizálásukkal inkább a költészetétől ugyancsak távoleső antik hagyományt támadja. De *A helység kalapács*ának tanulmányozása, épp a visszájára fordított ábrázolásmód miatt, Petőfi legsajátosabb költői eljárásainak megértéshez vezethet el bennünket. Már az első ének körülményes invokációjából azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy Petőfi a merész *in medias res* kezdést tartja helyesnek, ahogyan arra a *János vitéz*ben és *Az apostol*ban oly ragyogó példákat is nyújt. A minduntalan felesleges kitérők (pl. a két éhes pók harca a légy combjáért) csak még inkább aláhúzzák Petőfi valódi eljárását, mellyel a legrövidebb úton szokott célja felé törni. Az, ahogyan itt egy-egy hasonlatát felduzzasztja (pl. a prédáját leső gólyamadár képe), még tudatosabbá teszi egyébként oly erőteljesen tömörítő művészetét. A végletesen fennkölt és végletesen triviális hasonlatok egymás mellé helyezése (pl. a „felhők hamuszín ponyvája" — és a kivilágosodó konyha képe) az új költészet tiszta és egyszerű realizmusát igazolja. A személyes emlékekhez való elkalandozás (pl. kisöccse és ő „házi kutyájukkal játszanak") az egyébként mindig oly ép és élénk formaérzék ellenpróbája.

Az alakok beszéltetésében megmutatkozó mulatságos aránytalanságok (pl. Harangláb, vagy a kántor tirádái az egyik oldalon — másikon pedig a „kevésszavú" bíró tömondatai) — annak a dialógus-módszernek ellenképei, mely a *János vitéz*ben vagy a genre-képekben érvényesül.

A helység kalapácsa visszájáról igazolja a *János vitéz*t. A nemnépies költészetnek ez a torzképe valóságos úttörés a népies költészet számára.

Petőfi első korszaka már megteremtette az új költészetet, s meg is fogalmazta ars poeticájának tételeit. Ez az egységes, és önmagában is zárt korszak nemcsak, hogy egy költői forradalmat visz végbe — de tartalmazza a forradalmár Petőfi egyelőre még halovány vonásait is. Ezek a vonások már határozottabban mutatkoznak meg a *János vitéz*ben — de forradalmi eszmeiségének teljes megérlelődéséhez majd annak a válságnak leküzdtével juthat el Petőfi, mely a *Felhők*-korszak idején fakasztja fel sebeit, a hűbéri Magyarországgal való összecsapásában.

1846 május 22-éről kelt az a költői levél, melyet Petőfi Dömsödről, ahová Pálffy Alberttel vonult vissza, Pesten maradt barátjához, Várady Antalhoz intézett. Van Petőfinek ennél nagyobb, jelentősebb költeménye nem egy — de olyan, mely ennél világosabban jelezné azt a drámát, mely az ő forradalmi, népvezéri hivatásába torkollik: talán egy sincs. A bevezető rész évődő, tréfás és Petőfi utánozhatatlan közvetlenségével megszólaló, személyes célzásai már maguk is figyelmet érdemelnek. Az aggódó szavak, melyekkel a megtörtént párbaj iránt érdeklődik, s talányos figyelmeztetése, a *„kétes jövőre"* utaló, amikor „hazánknak ránk szüksége lesz, Látod barátom, élted mily becses"... — majd az ígéret, hogy nemsokára felmegy a pesti vásárra, s portékát is visz „de nem holmi gyapjút, vagy bőrt", hanem könyvet (feltehetőleg *A hóhér kötelére* céloz, mely június 4-én kerül majd ki a nyomdából) — a költemény első felének mindez a köznapisága, hirtelen Petőfi egyik legfontosabb vallomásának ad helyet. „Nem gyűlölöm, mint eddig, a világot: Már csak haragszom rája, csak haragszom..." És szinte átmenet nélkül következik a nagy látomás és meghirdetés:

De hinni kezdem, hogy dicső napoknak
Érjük maholnap fényes hajnalát,
Midőn a népek mind fölemelik
A föld porába gázolt fejöket
S végigmennydörgik a föld kerekén:
„Legyünk rabokból ismét emberek!"
Ez nagyszerű, de véres kor leszen,
És úgy is illik, hogy véres legyen!...

Már vízözön voll, most egy vérözön kell,
Hogy megtisztuljon a világ a szennytől,
Amely fölötte meggyülekezék;
Egy vérözön kell! és ha az lefolyt majd,
A megmosdott föld tiszta szép leend,
És lakni fognak emberek fölötte,
Hasonlítók az isten képihez.

A forradalom, a világot megtisztító vérözön ily világos, ily indulatos igenlésével Petőfi korábbi művében még sehol sem találkozhattunk. A *Levél* jelentőségét már jóideje fölismerte az irodalomtörténet. Már Horváth János monográfiája is rámutatott arra a változásra, melyet ez a vers jelöl Petőfi fejlődésében. A kutatói közvélemény régóta megegyezett abban, hogy a költemény létrejötte mögött a forradalmi, sőt a szocialista eszmék ihletését kell keresnünk. Természetesen, ma már nem érhetjük be Horváth János feltételezéseivel, melyek szerint a költemény eszmeiségére Lukács Móricz 1842-es akadémiai előadása *(Néhány szó a szocializmusról)* vagy Pongrácz Lajos: *Társadalmi eszmék* (Életképek, 1846. május 23.) című írásai hatottak volna alakítón. Mindkét tanulmány az utópista szocialista eszmék ismertetésével foglalkozik — de mindkettő reformista célzattal, illetve, a hazai viszonyok közt még csak alakulóban, ígérkezőben levő kapitalizmust óvón, védelmezőn. Ez eszmék hatóerejét a legújabb kutatások ugyan még éppen nem tisztázták véglegesen, de már sokat tettek feltárásukra. Gondolok Révész Imre tanulmányaira (különösen a Lamennais-ről szólóra), és arra az összefoglalásra, melyet *Felhők*-tanulmánya végén Pándi Pál is ad. Tudjuk, hogy dömsödi magányukban Petőfi és Pálffy komoly munkát végeztek, sokat olvastak — a falubeliek visszaemlékezései nyomán el tudjuk képzelni a gyöpös udvaron fel s alá sétáló, elgondolkoztában doboló mozdulatokat végző Petőfit. A dömsödi tavasznak mégis viszonylag kevés lírai termése van — ugyanoly kevés, mint a szalkszentmártoni decembernek és januárnak, februárnak, amikor is a *Tigris*

és hiéna, és *A hóhér kötele* emésztette fel Petőfi idejének javarészét. A dömsödi olvasmányokról mit sem tudunk — pedig valószínű, hogy ezeknek részük lehetett a forradalom szenvedélyes meghirdetésében. Tegyük azonban hozzá: az utópista szocialisták feltételezett olvasása éppen nem indokolná a várt „vérözön" képét — már sokkal inkább az „isten képihez" hasonló emberek említése. Révész említett tanulmánya ugyan nem foglalkozik annak a Lamennaisnek befolyásával, akinek fő művét *(Paroles d'un croyant)* Arany János is lefordította. Mégis, *A hóhér kötele* bevezető fejezete, Vajda Péter kapcsolatai Lamennais-vel (ld. Révész tanulmányát), a korai Jókai stílusának félreérthetetlenül Lamennais-i színezete, s magának a *Paroles*-nak széleskörű hazai divatja érthetővé tennék, hogy Petőfit is megérintette volna a Róma ellen lázadó, s a szociális kérdést is merészen tárgyaló francia pap hatása. De a *Várady Antalhoz* szóló költemény ugyancsak túlmutat mind Lamennais-n, mind az utópista szocialistákon. Talán még a francia forradalom liberális történetírói is többet nyújthattak neki e téren! Horváth János szellemesen és meggyőzően, már a *Szerelem Gyöngyei*ben kimutat ilyen olvasmányokat *(Messze estem...)*.

A dömsödi tavasz alakító, formáló hatásának mozzanatairól tehát nem tudunk. De annál érdekesebb nyomokra bukkanhatunk, ha a *Levél* utóhatásaira fordítjuk figyelmünket.

Hatvany Lajos anyaga bőséges adalékokat, emlékezéseket tartalmaz Petőfi „napjairól". Az Endrődi-féle vállalkozás biográfikus továbbfolytatása ez — és habár részben Havas és Ferenczi hivatkozásaira támaszkodik: sok új, vagy alig ismert tényt, adatot is tartalmaz. Ebből az anyagból figyelmet érdemelnek azok a titkosrendőri jelentések, melyeket Bécs ügynökei küldtek a rendőrminiszterhez — Petőfiről. Az aktákat Tábori Kornél közölte — az eredetiek a bécsi Justizpalast égése alkalmával pusztultak el. Az első ilyen kémjelentés 1846. május 28-án kelt, vagyis hat nappal a *Levél* létrejötte *után*. A rendőrügynök

Peregriny cenzor információja alapján jelenti, hogy barátjához írott levelében (jellemző, hogy a rendőrkém a költői levelet itt regénybe foglalt levélként emlegeti) — Petőfi ilyen tanácsokat ad: „Ne párbajozz, kíméld az életed, kötelességed a hazának áldozni, tedd el (őrizd meg), amíg föl nem támadunk a mostani parancs alól a hatalom urai és a zsarnokok ellen; légy meggyőződve róla, hogy amint egy özönvíz vala, úgy lészen csata, melynek véráradatja nem lesz kisebb a vízözönnél." Azt hiszem, nem férhet kétség hozzá, hogy e levél „tartalma" — a Várady Antalhoz intézett költemény tartalmát foglalja magában. Miként juthatott a cenzor tudomására? Aligha úgy, hogy Petőfi azt cenzúrára nyujtotta be. A rendőrügynök hozzáfűzi még a jelentéshez: „Mindenesetre bátorkodik a legalázatosabb referens arra figyelmeztetni, mily nagy mértékben szükségesnek véli, hogy a nagyon egzaltált Petőfi, aki rendszerint Pesten tartózkodik, a legéberebb szemmel figyeltessék." Június 12-én egy újabb kémjelentés arról számol be, hogy Petőfi „a minisztérium és a monarchia ellen szidalmakat szedett versbe" — és „felhívást készített Magyarországhoz, a lengyelek felszabadítására", továbbá „egy forradalmi költeményt Magyarország részére, amely a maga nemében a szabadság minden határán túlmegy. Ezt a három költeményt Petőfi csak bizalmas körben olvassa föl vagy szavalja el. Ha észreveszi, hogy jegyeznek, akkor megszakítja előadását. Petőfi nagyon titkolódzik ezekkel a versekkel, s ez az oka, hogy a referens eddig nem kaphatta meg". A rendőrminiszter július 3-án arról intézkedik, hogy Petőfi életéről, családi, vagyoni és egyéb viszonyairól, összeköttetéseiről, továbbá intellektuális képességeiről és tanultságáról adjon jelentést, továbbá „különösen pedig kérem, szíveskedjék politikai viselkedését, járás-kelését gondosan szemmel tartani, nevezetesen a levelezését ellenőrizni". Egy július 16-án kelt kémjelentés így jellemzi Petőfit: „Állítólag határozottan költői talentum, de forradalmi érzésű és egész egyéniségéről ítélve, veszélyesebbnek lát-

szik, mint az ellenzéki „raisonneur"-ök nagy része". Az ügynök szerint Petőfi túlzott, „felforgató" eszméi, egész magatartása arra engednek következtetni, hogy „a radikálisok közt összeesküvés szövődött, amely tekintetben azonban a legcsekélyebb nyoma sincs. Csak annyi bizonyult be, hogy a Pilvax-kávéház elvadult ifjai közt vakmerő, az osztrák örökös országokkal szemben ellenséges szellem tápláltatik". A továbbiakban a jelentés megemlékezik a már fentebb felsorolt három versről, és egy negyediket is idéz Petőfi műveként, mely Deák, Vörösmarty és Wesselényi találkozójáról íródott — csakhogy ennek nem Petőfi, hanem Garay a szerzője. Vegyük még figyelembe Tábori Kornél kommentárját is, mellyel e szövegeket kíséri: „Hogy milyen sok kém dolgozott Pesten, az irodalmi körökben is, azt bizonyítja tán az a tény, hogy ahány jelentést csak olvasunk itt Petőfiről, mindet más-más spión írta."

Kérdéses marad, hogy a rendőrügynök ugyanúgy tévedett-e Petőfi három forradalmi versét illetően, mint a negyedikben. Mert ha nem, úgy három előttünk ismeretlen Petőfi-versről lehet csak szó, melyek közül a galíciai parasztfelkelés másnapján, különösen a Lengyelország felszabadításáról szóló érdemelhetne figyelmet.

A spión-jelentések egy másik tanulsága az, hogy Petőfi a *Levél* után aktív, forradalmi szervező-tevékenységet fejthetett ki. Erről eddig részletesebb adataink nincsenek. A Hatvany-féle anyag visszaemlékezéseinek nagy része: jámbor anekdota, s legkevésbé a forradalmár Petőfi alakját őrző. Pedig Petőfinek látszólag oly sok adattal dokumentált életrajzából épp a jakobinusi, forradalmári szervező-tevékenység marad teljesen homályban. Az 1848-as népgyűlések, népi megmozdulások Petőfijét ismerjük csupán, s méltán támadhat fel bennünk a kérdés: tétlenül ült-e Petőfi a szeptemberi fordulatot megelőző hetekben, s csupán felesége várható szülése tartotta-e Pesten jó ideig? Az ilyen kérdésekre egyelőre csak sejtésekkel felelhetünk, mivel Petőfi

életrajzának épp forradalmi oldala úgyszólván teljesen kidolgozatlan.

Egy harmadik tanulság is adódik a spión-jelentésekből: az, hogy Petőfi *épp* a *Levél* megszületése *után*, Pestre visszatérve azzal a „portékával", melyre céloz: kezd szervezkedő, forradalom mellett agitáló tevékenységbe. Ez a körülmény még inkább aláhúzza a költemény jelentőségét, s azt is, hogy Petőfi magatartásában, cselekvésében döntő változás következett be a költemény keletkezése idején. Ezt a változást a rendőrminiszter utasítása, a titkosrendőri megfigyelés is bizonyítja. Nem véletlen, hogy Bécs titkosrendőrsége *most* figyel föl Petőfire.

A *Levél* létrejöttének közvetlen körülményeit nem ismerjük ugyan, mégis, előzményeit szervesen be tudjuk illeszteni Petőfi 1845—46-os korszakába. Ez a korszak, melynek képére most kitekintünk: Petőfi forradalmárrá érésének korszaka, és a *Szerelem Gyöngyei*től csaknem egyenletes emelkedővel vezet Petőfi forradalmi programjának, forradalom-igenlő hitvallásának *első* megfogalmazásához.

Ismétlem, a *Szerelem Gyöngyei*től kezdődő szakasz előkészítő jelentőségét már a polgári tudomány is felismerte — természetesen anélkül, hogy Petőfi forradalmiságának tartalmaiba bele tudott volna hatolni. Horváth János a Tizek Társaságába torkollónak látta elsősorban ezt a fejlődést. De kérdéses, hogy ez irodalompolitikai fejlemény mögött nem lehet-e politikait gyanítanunk? Petőfi forradalmárrá érésének egyik szakaszával foglalkozott Pándi Pál értékes *Felhők*-tanulmánya. De magukat a *Felhők*et nem lehet a 45—46-os korszak egészéből kiszakítva megértenünk. A *Felhők* csupán *egyik*, s nem is a leginkább perdöntő állomása ennek a fejlődésnek. Pándi alaptétele helyes, és érvényes Petőfinek erre az egész korszakára: „Petőfi legmélyebb élménye, melyben a *Felhők* gyökereznek: a plebejus költő vívódása, elszigeteltség-érzése a nemesi vezetésű polgári forradalom előkészületei között, a reform-

korl viszonyok között." Réval József gondolata pedig, melyből Pándi is kiindul, Petőfi egész, említett korszakának alapérzését fogalmazza meg: „Még Petőfi is vívódott, pedig az ő ‚elszigeteltségét', nem lehet sem Adyéval, sem József Attiláéval összehasonlítani. Egy demokratikus forradalmi hullám emelte magasba, és ritkán kellett éreznie az elszigeteltséget. De még ő is vívódott — és ez érthető is egy népi, plebejus forradalmárnál egy olyan polgári forradalomban, amelyet a nemesség vezet. Ennek a lírai vívódásnak társadalmi gyökere a nép féltése, a haza, az ország sorsa felett érzett aggodalom és a haladó költők elszigeteltsége... Ez a gyökere Petőfi olyan vívódó verseinek, mint a *Felhők* és egész sor más versnek, amelyet a forradalom különféle fordulatai idején írt, különösen amikor elvi, világnézeti okokból összeveszett polgári liberális fegyvertársaival. És vonatkozik ez az egész ‚világfájdalom-lírára', a múltban."

Petőfi számára már kezdettől, már első népdalainak és genreképeinek szilaj, lázadó, plebejusi hangjától kezdve, idegen volt mindaz, amit a nemesi liberalizmus jelentett. Legalább oly idegen — ha nem idegenebb — mint *Az elveszett alkotmány* Arany Jánosa. Liberalizmus és demokrácia szétválása Petőfinél már úgyszólván első költeményeiben megindul — habár még nem tudatos, programszerű módon. Általában, azt mondhatjuk, hogy Petőfinél tudatos, politikai programot a *Levél* után találunk. Fontos körülmény, hogy a költői program, a népies ars poetica már korábban kialakult — a *János vitéz* előtt, a Gvadányiról szóló versnek és magának *A helység kalapácsá*nak visszájáról adott, polemikus ars poeticája tartalmazza legfőbb elveit.

Petőfi forradalmi programja két nagy ügy körül alakul ki: a haza — és az emberiség ügye körül. A *Levél* forradalmi programjában mindkettő bennfoglaltatik.

De tekintsünk most ki a *Szerelem Gyöngyei*vel kezdődő életszakaszra, s vegyük szemügyre, hogy a haza és az emberiség ügye miféle lírai témaként, miféle érzelmi kapcsolatokban jelentkezik Petőfi számára.

1845 február—márciusában *(Mulatság közben)* felmerül a jövő képe, de csak sajátosan szűk, egyéni jelentéssel. Az áprilisban, Eperjesen keletkezett *Magyarország* rádöbben a nyomorra, az éhhalálra — anélkül, hogy annak történelmi-társadalmi összefüggéseire kitekintene — összefüggésekre, melyek később épp Petőfi számára a legvilágosabbak. A *Rég veri már a magyart a teremtő* (június 25 július 10 között) — az első bordalok keserűséggel vegyes szilajságába kanyarodik. A *Gyalázatos világ* (augusztus), mely talán Császár Ferencre utal, megmarad az irodalom „gazos tüskés" viszonyai közt. A *Háborúval álmodom* sem az *Egy gondolat bánt engemet*... háborúját festi még — a nemzeti történelem középkori háború-képe él még itt, s a romantikus, nemesi költészet tartozékaként jelenik meg a véres kard. Horváth János figyelmeztet a *Ha az isten*... szabadság-motívumára — de ez a költemény is épp abban tanulságos, amiben az *Egy gondolat*tól különbözik: itt a szabadságharc még elvontan, s inkább csak egy költői antitézis elemeként szerepel. A *Messze estem* is csak a szerelmi érzés metaforájaként használja fel az esetleg forradalmi olvasmányból merített utalást Waterloora és Szent Ilonára. A *Három szív* történetében azonban már a rab haza témája áll középpontban — de igen jellemző módon, nem a szegény szolgalegény, hanem a fényes lovag gondjaként. Mégis figyeljünk föl már itt a társadalmi probléma jelentkezésére — a „legszegényebb szolga" odaadó és reménytelen szerelmére, a „pór, de gazdag szülők gyermeke", a leány iránt — és a leány reménytelen szerelmére, melyet a fényes lovag iránt érez, ki „semmit sem látott, csak romját honának". A korábbiaknál határozottabb vallomást foglal magában, a szabadsághoz — *A csárda romjai*. De szomszédságában, a *Változás* első hallásra oly meghökkentőn jelenti ki:

A hazaszeretet napom volt,
Mely melegítő lelkemet;
S mi most an? holdvilág, mely sárga
Hideg sugárt arcomra vet.

Ne tévesszen meg bennünket ez a keserűség. Petőfi első költeményei, tájversei, nem is szólva a *János vitéz*ről, egy új típusú, plebejus-népi hazafiság nagy vallomásai voltak már. De egyelőre még spontán vallomások. Még így is jelentősebbek azonban Petőfinek azoknál a verseinél, melyek a reformkor patrióta tematikáját fonták tovább. Itt, 1845 vége felé azonban Petőfi számára már mind szűkebb lesz ez a reformkori hazafiság. Nemsokára már eljut oda, hogy új típusú patriotizmusa tudatosan, programszerűen nyerhessen lírájában kifejezést. Az „országokat reszkettető Lehel" képében is ez az újfajta indulat száguld kürtharsogtatással — de Vörösmarty költészetének harci paripáján még. Nem eléggé tisztázott a nemzeti múlt időszerű jelentősége *A hazáról* című költeményben sem. A „hullócsillagként" tündöklött „magyar dicsőség" ismét csak elvont, túlontúl általánosított arculattal nyer itt fölidézést. A nemzeti történelem majd sokkal plasztikusabb példákkal szolgál 48-ban, Rákóczi és Kont, Martinovics — és egy újjászületett, németeket átkozó Lehel képében. Az *Isten csodája* is a reformkor patriotizmusánál tart még — de ugyanakkor a nemzeti történelem képe már mennyire megváltozott a *Tigris és a hiéná*ban és a *Salgó*ban. Sámson cinizmusa és elvetemültsége: a hűbéri Magyarország típusát jellemző, lényeges tulajdonságok. A hűbéri Magyarország emberi viszonyainak romantikusan eltúlzott képe valójában már Petőfi kortársi Magyarországára is vonatkozik. Ez a dráma egyszersmind a magyar uralkodóosztályok jellemének romantikus-hiperbolikus bírálata. A *Salgó*ban Gedő Simon legyilkoltatása a vagyonára és feleségére törő Kompoltiak által, ugyancsak a hűbéri Magyarország szörnyűségének romantikus szélsőségű érzékeltetése. Kissé még mindig Vörösmarty nyomdokain haladva — és talán még sohasem úgy, mint ebben a szakaszban — Petőfi történelem-képe már mennyivel árnyaltabb és tagoltabb — a „fényes múlt" mellett micsoda sötétségek!

A nemzeti eszme, a hazaszeretet, a szabadságvágy témái tehát végigvonulnak a *János vitéz* utáni korszakon — de

egyelőre még hiányzik *valami* mellőlük — valami, aminek jelenléte a fentebb bemutatott téma-sor hatását gyökeresen megváltoztatná. E patriotizmus mellől egyelőre még hiányzik a tudatos forradalmiság, a forradalmi program.

A 45—46-os forduló szakaszát Petőfi válság-korszakaként szokás számontartani, mégpedig joggal. De hát miben áll ez a válság? És miben áll megoldása? Hol kezdődik — miféle változatok vezetnek a kibontakozáshoz?

A patrióta érzés, és a szabadság-eszme is csak akkor válnak teljessé Petőfinél, és akkor kerülnek igazi helyükre, amikor forradalmi tartalommal telnek meg. Ez a forradalmiság egy olyan érzésállapotból születik majd, melynek tépettségéhez, dúlt fájdalmasságához az egész emberiség szenvedéseinek átélése is hozzájárul. Petőfi forradalmisága — a világfájdalom érzéseit váltja fel, és mintegy belőlük bontakozik ki. A forradalmiság egyébként már korábban is jellemzi Petőfit, de még nem programszerű módon. Tekintsük végig e világfájdalom témáit — melyek ugyancsak túlnőnek a *Felhők* ciklusán — és figyeljünk föl fokozódásukra!

A kutatás már eddig is jelezte azt, hogy a Petőfi most tárgyalt korszakában fellépő keserű hangulatok eredete messzire nyúlik — már *A borozó* derűje mellett is helyet foglal, ellentétként. Petőfi konfliktusa a régi Magyarországgal — kezdettől fogva ihleti költészetét. Ez a konfliktus rejlik Petőfi szerelmi csalódásainak és irodalmi üldöztetésének hátterében is.

A Szalkszentmártonban kibontakozó világfájdalmasság előjátéka már az az augusztusi költemény is *(Vadonerdő a világ...)*, mely egyelőre még csak a magány, a társtalanság témájához nyúl. Az *Alacsony kis ház* ehhez még a plebejus kirekesztettség témáját társítja. Az *Ismerjetek meg* a „fájdalomban haldokló" lélekről tépi le az álcázást; A *Változás* már egyenest a meghasonlottság, a komor éjszaka költészetének bejelentése; a *Hegyen ülök* pedig egyelőre még szelídebb, népdalszerű változatában, de már *Az őrült* alapgondolatát nyújtja:

Szeretném, ha vadfa lennek erdőben,
Még inkább : ha tűzvész lenne belőlem,
Elégetném ezt az egész világot,
Mely engemet mindörökké csak bántott.

És már jóval a *Felhők* előtt, a *Forrás és folyam* lélekbemarkoló záróképe :

Horgát a vad világ beléd ütötte,
Te vérzel árva hal, szegény szívem!

Ezzel már a fájdalom, a világfájdalom — önkívületté fokozott állapotához érkeztünk. A korábban már annyiszor kimutatott formaváltási folyamat — Petőfi eltávolodása a népies formától — itt válik teljessé. Az *Álmos vagyok és mégsem alhatom* a romantika legszélső változatába csapott már át, — s hogy ez mit jelent, arra még külön kitérünk. A látomás, a hagymázos jelenések sorozata : ez lesz a szalkszentmártoni tél lírai mondanivalójának leghűbb formája. A világ belezárul ebbe a szörnyű látomásba — börtönné válik, melyből nincs megváltás, menekvés :

Láttam ledöntött, rab országokat,
Hol nem hallatszott a rabok jaja,
Mert jajgatásukat fölülhaladta
A zsarnokhatalom gúnykacaja.

Legfontosabb jellemvonásnak ezen a képen : a változhatlanságot érezzük. A rettenetes szenvedést, mely még csak jelt sem tud adni magáról. Több ez közönséges pesszimizmusnál. A fájdalom, a kétségbeesés szélső, önkívületi érzései törnek föl ebben a lírában. A rabság, a szenvedés úgy hat itt, mint a világ örök, megtörhetetlen rendje. Nem véletlen, hogy a *Felhők*ben is erre a gondolatra tér vissza Petőfi. A *Mért vagyok én még a világon*... újból rámutat a „rossznak örök diadalmaira", és újból elutasít magától minden reményt :

Hallottam már a csalogányt dalolni
És csörömpölni a rabláncokat.
Tudom, hogy így volt ezredév előtt s hogy
Ezred multán is ekképp lenni fog.

És ennél a gondolatnál a 45—46-os forduló válság-állapotának magyarázatához is elérkeztünk. Hogy ezt a gondolatot még jobban megérthessük, számba kellene vennünk mindazt a szenvedést, amit Petőfi addigi életében, csavargásaiban, hányattatásaiban, kitaszítottságában oly dacosan és sebeit titkolón elviselt. Számba kellene vennünk a hűbéri Magyarországgal támadt konfliktusának minden mozzanatát. Látnunk kellene azt a zendülő, lázadó magatartást, azt a plebejusi kihívást és büszkeséget, mellyel e konfliktus kihatásait állta. Csakhogy, e lázadás és zendülés még híján volt — még híján van — a forradalmi tudatosságnak, a forradalmi programnak. E program nélkül pedig a zendülés csak letörhet — s a lélek a világfájdalom mélyeibe hanyatlik alá. Bonyolult és drámai folyamat az, melynek most tanúi lehetünk. Bármiféle durva, vulgáris általánosítás megfosztana bennünket attól, hogy Petőfit ebben a helyzetében megérthessük. Nem csügged, nem búsong ő itt — hanem a tehetetlen indulat rohamaiban ront börtöne falainak. Még nem ismeri a módját, hogyan lehet ezt a börtönt földig lerombolni. Majd csak a *Levél* zárósorai mutatják fel ezt az ismeretet. A forradalom ígérete nélkül a börtön, a rablánc öröknek mutatkozik — évezredek óta, és évezredekig tartónak.

Ez a gondolat nyer kifejezést a *Felhők*-ciklusban, s épp ezért azoknak a kritikusoknak véleményét, akik e költemények esztétikai jelentőségét vitatják, még mindig igazságosabbnak érezzük — mint Illyés Gyuláét, aki a *Felhők*-ciklus érzelmi alapját némi iróniával szemléli: „A *Felhők* egy kedves Coriolanus rapszódiái, aki Román úgy bosszulja meg magát, hogy nem ellenségeit — a bűnt irtja ki belőle, az eredendőket is. Jellegzetes fiatalkori lelkiállapot. De a fiatal léleknek ezt a rokonszenves hányódását is egy érett, kész

művész szólaltatja meg. A felháborodást, az aránytalan nagy fogadkozásokat kissé kamaszosnak találjuk." Ha ez így lenne — nem érthetjük, miért ily késetten köszönt be Petőfire a fiatalkori lelkiállapot, s miért érzi őt érettnek Illyés pl. *Az Alföld* megírása idején. De ha Illyés ítéletét elfogadjuk, lehetetlen megértenünk a 46—47-ben kibontakozó forradalmi tematikát — vagy pedig „jellegzetesen fiatal" lelkiállapotúnak kell tekintenünk az *Egy gondolat bánt engemet*, a *Szeptember végén*, sőt a *Nemzeti dal* Petőfijét is.

A börtönből, melyet a fenti költemények felidéznek vannak kitörési lehetőségek. Petőfi kettőt is megpróbál közülük — amíg végül, a harmadiknak parancsa útbaigazítja.

Az egyik ilyen kitörési lehetőséget *Az őrült* mutatja meg. Ez a méltán Shakespeare-inek mondott monológ, a maga szabad és mégis vaslogikájú képzettársításaival — a megsemmisülés, a világ-megsemmisítés indulat-önkívületében oldja föl a világfájdalmat. Ezt a költeményt a kortársak emlékezései szerint Petőfi a Császár Ferenc-féle kritika miatti felháborodásában, még 1845 nyarán írta. Ez a magyarázat aligha elégíthet ki bennünket. A Császár-féle kritika gonoszságánál csak együgyűsége nagyobb. Igazuk lehet azoknak a kortársaknak, akik azt állítják, hogy Petőfit csak a *Ciprus-lombok*ra tett otromba, kegyeletsértő megjegyzések bántották. Egyébként nem *Az őrült*et képzeljük a kritikára adott méltó és helyes mértékű feleletnek — hanem azt, hogy szerzője verskötetét „hányt-vetett" papírként használta Petőfi. Valószínűnek a Varjas-kiadás magyarázata látszik, mely szerint e költemény első fogalmazása 1845-ben készülhetett el, de végső alakját csak 46 elején nyerte. Ez az első fogalmazás megszülethetett a Császár-féle kritika utáni időben. De maga ez a kritika csak mellékes körülményként játszhatott bele a költeménybe, melyet Illyés méltán tekint a *Felhők*-korszak koronájának. *Az őrült* azt az érzelmi végletet állítja elénk, ameddig e korszak lelkiállapota elhatolni képes lehetett. Ha a korszak költeményein végigtekintünk, *Az őrült*nek

két pár-darabját is találjuk. Az egyik a *Búm és örömem*, 1845. szeptember 10—24 közötti időből, a másik *Az utósó ember*, ugyanabból az időszakból. Mindkét költemény formailag is, és a tébollyal határos belső monológ *hangneme* miatt is *Az őrült* felé mutat, ami azt bizonyíthatja, hogy Petőfi ebben a művében megpróbálta sommázni mindazt a mondanivalót és érzésállapotot, mely ezt a korszakot telítette. *Az őrült* azonban nem feloldást hoz, hanem inkább elmélyíti a keserűséget, a világfájdalmat, melyben fogant.

*Az őrült*tel párhuzamos, habár ellentétes hangulatú költeménynek a *Tündérálmot* érezhetjük. Ha az előbbinek menetét a téboly — úgy az utóbbiét a látomás logikája szabja meg. A *Tündérálom* is egyféle Tündérország képét idézi elénk, akárcsak a *János vitéz*. De mennyire józan, valóságos, falusias Tündérország volt emez — s mennyire zsúfolt és irreális a *Tündérálom* boldogság-képe. A *Tündérálom* oly módon kapcsolódik e váltságkorszakhoz, hogy benne a jelen keserve előli menekülés egy idilli-ellágyult lehetősége nyer kifejezést. A sivár jelen — és a tündéri emlék közti kontraszt adja meg a *Tündérálom* lírai tartalmát, mely a korszak alaphangulatához még ellentétességében is szorosan hozzáilleszkedik.

Horváth monográfiája megmutatta már az összefüggést a *Felhők*-korszak és a *Tigris és hiéna*, valamint *A hóhér kötele* között. De természetesen, ennek az összefüggésnek csupán problematikus oldalait domborította ki. Ez a két mű most azért lehet tanulságos számunkra, mivel Petőfi e korszakbeli lelkiállapotának legtisztább romantikus kifejezését nyújtja — még ha művészileg messze a velük egykorú líra alatt. De, objektivált formában, itt is ugyanaz a szélsőséges indulat-anyag tör elő, mely a lírai darabokban. A romantikusan felfokozott indulatok képével rokon a dráma és a regény hőseinek nyugtalansága, űzöttsége is. Ez a nyugtalanság munkálkodik pl. Boricsban, aki teljes, belső szétszaggatottságban, nagyravágyásának önmardosásai, féktelen gyűlöletkitörései közt, a téli álomversek szörnyeivel rokon.

A 45 decemberi látomás-versek légköre teljesen azonos a *Tigris és hiénával*. Petőfinek mély, lírai köze van még az olyan hősökhöz is, mint Saul, aki csaknem önként fogadja el a halált Sámson kezéből — és nem is akar védekezni, hisz a világot, mely ilyen szörnyetegekkel van benépesítve, elviselhetetlennek érzi. A dráma szereplőinek ajkán fel-feltör Petőfi szalkszentmártoni korszakának lírai mondanivalója. Helyenként apró, epigrammatikus, prózaköltemény-szerű részek bontakoznak ki a párbeszédekben, melyek csaknem változatlanul a *Felhők* közé is beillenének. Pl. : „Az éj. Lám, az égbolt egy roppant billikom, melyet a lemenő nap csordultig tölt piros sugarakkal, bor gyanánt, s az éj ezt az óriás billikomot egyhuzamban kiissza ; csak a fenekén maradnak apró cseppecskék, miket mi aztán csillagoknak nevezünk."

A *Tündérálom* és *A hóhér kötele* kapcsolatára Ferenczi már rámutatott. Az első szerelem itt és amott elhangzó motívuma félreérthetetlenül azonos. Ferenczi adatát még megtoldhatjuk a hattyú-motívum következetes visszatérésével *A hóhér kötelé*ben. Pl. : „Álmomban folyam partján álltam, s néztem habjaira, melyek ringatva vittek egy haldokló hattyút... a hattyú végdalát zengé és én hallgatám elragadtatással. Következő napon azon hírt hallottam, hogy Róza a vízbe ugrott és belehalt." Vagy : „Csak távol, alig hallható távolban zengett egy pásztorfuvola, oly édes-búsan, hogy azon haldokló hattyú énekét véltem hallani, melyet álmaimban láttam a folyam ringató hullámain." Tegyük még ehhez a *Cipruslombok* hattyú-motívumát, és figyeljünk föl az ilyen folyamatosságra is, mely Petőfi romantikus jellegű alkotásain éveken át végighúzódik. Még csak arra az összefüggésre akarok utalni, mely a *Felhő*ket *Az apostol* bizonyos részeivel, különösképp a börtönbeli jelenettel összekapcsolja.

A hóhér kötele éppúgy magába foglalja a meghasonlott, világfájdalmas líra alaphangulatát, mint a *Tündérálom*ét is. E tündériség és e meghasonlottság egymásmellettisége — melyet még a Hiripi-epizódok genre-realizmusa egészít ki — sajátosan jellemző e regényre. A cselekmény ugyanazt a

világgyűlöletet, az emberekből való ugyanazt a kiábrándulást fejezi ki, mint Petőfi e korszakbeli valamennyi műve. *A hóhér kötele* és a *Tigris és a hiéna* romantikus előadásmódjára, hiperbolizmusára azért is fel kell figyelnünk, mert ez már *Az apostol*t készíti elő. Csakhogy, amíg a drámában és a regényben ez a romantika és hiperbolizmus az emberi gonoszság végleteit szólaltatja meg — addig *Az apostol*ban a forradalmár önfeláldozó hősiességét.

A tragikum egy végletes, túlhajtott formája uralkodik *A hóhér kötelén*. Az olyan megnyerő, pozitív regényhős is, mint Andorlaki Bálint — Jókai ifjú hőseinek ez a félreismerhetetlen elődje — e tragikum jegyében bukik el. Tragikum érvényesül Szilveszter sorsában is — csakhogy, amíg *A hóhér kötele* tragikuma némileg erőszakolt és kilátástalan — addig a forradalmár-sors tragikus színezete a mártíromság felemelő apoteózisának ad helyet.

A fenti gondolatmenettel azt akartam megvilágítani, hogy a *Levél* előtti korszak alkotásai egymással szorosan összefüggenek, s ennek az összefüggésnek, ennek a láncolatnak csupán egyik — és nem is legjelentősebb — része a *Felhők*.

Röviden ki akarok még tekinteni olyan összefüggésekre, melyek azt bizonyítják, hogy Petőfinek ez az útja nem különc, sajátos út volt, hanem nemzedéktársainak útja is. Petőfinek ebben a meghasonlott lelkiállapotában a Fiatal Magyarország nem egy tagja osztozik. És félreérthetetlen összefüggéseket, kapcsolatokat láthatunk Petőfi most érintett művei, és nemzedéktársainak bizonyos alkotásai között. De azt is hangsúlyozni akarom, hogy Petőfi útja egy ponton élesen elkanyarodik a nemzedéktársak útjától. És ezt a pontot : a *Levél* jelöli. Pándi tanulmánya helyesen ki is mutatja, hogy ennek a fordulatnak vannak már jelei a *Felhők*-ciklusban. Ez a kérdéskör előírja nekünk, hogy Petőfi legbensőbb társaival, lelkiállapota részeseivel az eddiginél alaposabban foglalkozzunk. Pálffy 46-os korszakáról nem tudunk eleget — és még inkább meg kellene világítani

Várady Antal 48 előtti működését. A Március 15-e egykori munkatársa, s a később dinnyészkedésbe visszavonuló közés váltóügyvéd nemcsak ama visszaemlékezések miatt érdekelhet bennünket, melyek megbízhatóságuk, pontosságuk miatt a Petőfi-életrajz legjobb adalékait szolgáltatják — de magatartásának, világnézetének tanúságai miatt is.

Ha e kört tovább szélesítjük, Jókait, Czakót, és bizonyos mértékben Vajda Pétert kell beléfoglalnunk. 1845. szeptember 30-án jelenik meg a *Nepeán-sziget*, a meghasonlásnak, bűnnek, a szörnyűségek halmazatának e romantikus képe, melyet Petőfi az *Egy fiatal íróhoz* című költeményével üdvözöl. Érdemes lenne alaposan kifejteni, mennyire rokon a Jókai-novella meghasonlott, szélsőséges hangulata Petőfi e korszakbeli lírájának hangulatával.

Hogy egy másik összefüggésre utaljunk: 1845 augusztusában, vagy szeptemberében — a kortársi emlékezések szerint — Petőfi lelkesen nézi végig Czakó *Végrendelet* című drámájának előadását. A dráma zárójelenetében gróf Táray elméjének tébolyba borulását láthatja, a zongora mellett. Természetesen, *Az őrült* e színházi élmény nélkül is megszületett volna — de mennyire feltűnő az azonos témához való vonzódás mindkettőjüknél. Mi több, 1846-ban, a *Leona* meghasonlott, ember- és világgyűlölő hősei mintha szóról szóra, Petőfi szalkszentmártoni érzéseit szólaltatnák meg — és Leona alakja is *A hóhér kötele* hőseinek rokonaként jelenik meg előttünk. Illesszük még e tényekhez Petőfinek Vajda Péter, a „függetlenség bajnoka" iránti vonzalmát — és gondoljunk arra a természetimádatra, mely Vajda Péterben, továbbá a *Leona* hősében, Erastban, és magában Petőfiben is közös. Czakó Erastját Vajda Péterrel, Aquilját pedig Petőfi Szilveszterével érezhetjük rokonnak. Ezek a motívumtalálkozások együttesen, a romantikának egy újfajta jelentkezésére figyelmeztetnek, mely a 40-es években bizonyos közösségbe fogja Petőfit, Jókait, Czakót, Vajda Pétert — és Pálffy Albertet is.

A nemesi, liberális, Vörösmarty-féle romantika virág-

kora után, az irányzat kétféle újrajelentkezésével találkozunk. Az egyik jelentkezési mód (Kuthy, P. Horváth) a nyugati romantika bomlásának jelenségeiben bővelkedik. De a másik, mellyel Petőfi körében találkozunk, egészen másféle értelmű. A Fiatal Magyarország romantikája: világfájdalmat, vívódást, meghasonlást fejez ki. Ez a romantika a régi társadalmi rend elleni zendülést, lázadást fejezi ki — de még egyáltalán nem forradalmi értékű.

Érthető, miért nyúl Petőfi e romantika formáihoz. Ezt a végsőkig, az elviselhetetlenségig kiélezett konfliktusát — ezt a meghasonlását és útkeresését, a népies költészet formáiban nem lehet kifejeznie. De az is bizonyos, hogy Petőfi csak *átmenetileg* folyamodik a romantikához. És kétségtelen az is, hogy ez a romantika, ez a vívódás veszélyes lenne, ha Petőfi nem tudna kitörni belőle.

Ebből az állapotból Czakó csak a pisztolyhoz tudott eljutni — Vajda Péter pedig haláláig megmaradt egy lázadó, de végül is meddő, spirituális-panteista passzivitásban.

Társai közül csak Petőfi találta meg a kivezető utat. Plebejusi érzés- és gondolkodásmódja, emlékei, szenvedései, már vívott, de még végig nem vitt harcai — és legfőképpen: szoros, benső kapcsolata a néppel: ezek a körülmények segítették ahhoz, hogy a kivezető utat megtalálja. És ez a kivezető út: a forradalom. Korábbi, spontán, lázadó-zendülő magatartásából Petőfi eljutott a programszerű forradalmisághoz.

Eddig az egész világot gyűlölte — most csak a zsarnokokat. Eddig változhatlannak látta a szenvedést, a rabságot, most felkel ellenük az indulata. Látja az utat — és ezzel megszűnik válsága is. Több költemény vallomása tanúskodik e gyógyulásról. E gyógyulás lényegében: a forradalmi útra való elszánás, a világszabadság igenlése.

Ez az az új mozzanat, mely a nemzeti, patrióta érzelmek mellől hiányzott még 1845 hazafias verseiben.

Ez az az új mozzanat, mely a patriotizmus korábbi formáihoz társulva, minőségileg is átformálja Petőfi hazaszere-

tetét, és hozzáadja a plebejus patriotizmus döntő tartalmát : a forradalmiságot.

A korábban már meglevő erők mellé tehát egy új erő párosult Petőfi 1846-os tavaszán. Ez az esztendő, minálunk, a liberalizmustól elszakadó demokratizmus vízválasztója. Petőfinél azonban : a korábbi nemzeti érzésnek, a plebejus társadalomszemléletnek — forradalmi tudatossággal és programmal való egyesülése.

A *Levél Várady Antalhoz* új korszakot nyit. E korszakban még egy harc vár rá — a Júliáért vívandó. És azzal megnyílott útja a forradalom igenléséből — a forradalom vezetéséhez, 1848-hoz, a magyar szabadság és a világszabadság együttes, forradalmi kivívásának igényéhez is.

ARANY JÁNOS

Két Aranyt ismerünk. Az egyik: csupa bizakodás, merészség, ifjúság. A másik: csupa rejtett, fojtott keserűség, befelé füstölgő panasz, magány, fájdalom. Az egyik: a reformkor, a forradalom Aranya. A másik: a kiegyezés Magyarországáé. Ezt a két embert a válságok, a meghasonlások árkai választják el egymástól. A fiatal Arany azért teremt hősöket — azért formálja meg Toldiban a fölfelé törő, nyűgeit lerázó népi hős alakját — mivel szíve egy hősi kor nagy reményeiben, bizakodásaiban, indulataiban gazdag. A kései Arany pedig azért menekül hősi korokba, mert maga körül csak törpéket lát — az önzés, az erkölcstelenség, a törtetés törpéit. Visszafordul tehát, a „szabad és nemes" kor, az Etelék kora felé.

A reakciós irodalomtörténet és kritika szerette Aranyt amolyan „megállapodott", indulatoktól mentes, „bölcs" költőnek bemutatni. Pedig Petőfin kívül talán egy költőnknél sem találkozunk annyi derűvel, kedvvel, sziporkázó vidámsággal, mint Aranynál, pályája első felében. De az is igaz, hogy egyik költőnknél sem találkozhatunk a kín, a keserves alkotás, a meddőségbe fulladó szó, a fájdalmába némuló lélek olyan megdöbbentő példáival, mint ugyancsak őnála.

A kései Arany, az el-elnémuló, a keservesen alkotó már sohasem találja meg a teremtés könnyen áradó boldogságát. Sohasem hallja meg a visszhangot, melyre füle annyira vágyik — a néptől származót. Úgy érzi, feneketlen kút mélyére vetette műveit — sivatagi némaság veszi körül, egy letiport, szolgaságba szorított ország némasága. Alkotóereje dacol még vele egy ideig — de sohasem tud már olyat alkotni, amiben igazi, szabad örömöt lelhessen.

Egy idegen, közömbös világba befalazottan látjuk őt, élete második felében. És ezekre a falakra hiába aggatnak díszeket, kitüntetéseket.

Pedig mennyi reménykedéssel fordult a történelem felé — hisz azt ő mindig is a nép történelmének látta! Balladáiban micsoda emlékeket idéz föl ebből a történelemből — mennyire lelkesítőket, élettel mennyire teljeseket! Egy népi világ épül föl e balladákban, népi történelem. Minél szürkébb a maga kora, annál csillogóbbak balladáinak képei. Lappangó parazsak sütnek elő imitt-amott, még kései műveiben is — de ez a parázslás egy forradalmi lángolás maradványa. Petőfi lángolásáé!

Az övéhez hasonló, szilárd és hű szívek nemcsak az igaz eszmékhez ragaszkodnak — hanem az élet valóságához is. Legnagyobb realista költőink egyike Arany. Megfigyeléseinek finomsága, sokrétűsége, alapossága avatja őt a magyar realista művészet mesterévé.

Arany épp azért, mivel oly aggályos lelkiismeretességgel ragaszkodik a valósághoz, az élet, az emberi jellemek, a tájak, a tárgyak valóságához — tud is rendkívüli, költői magasságokba fölszárnyalni. Vannak a magyar irodalomban költők, akiket képzeletük ereje röpít fel a nagyköltészet régióiba. De Arany nagyonis józan költő. Paraszti józanságú. Csakhogy ez a józanság nála soha sincs híján a szenvedélynek. Arany objektív tud maradni, anélkül, hogy kihűlne a szíve — ez a rendkívül érzékeny szív, mely egyaránt nyitva a gyengédségnek és az indulatnak. Az eszméihez szenvedéllyel hű Arany: hű a valósághoz is. És ehhez a hűségéhez: szigor társul. Szigor, önmagával, és a világgal szemben.

Petőfi *János vitézében* egy friss, erős, tiszta jellemű népi hős tör fel az elnyomottságból, és harcolja ki magának a szabad és boldog életet. Arany legjelentősebb műve, a *Toldi* is föltörő, láncait, nyűgeit lerázó népi hőst állít a forradalomra megérett feudális világ elé. Petőfi a realista népmese anyagából formálja meg Kukorica Jancsi alakját, és ez a jelleg teszi számára lehetővé, hogy merészen és korlátok nélkül mutassa meg a nép győzelmét. Az óvatosabb Arany a történelem valóságához folyamodik : Toldi Miklóst Ilosvai Selymes Péter verses históriájának nyomán alkotja meg. A XVI. századi forrás sokmindenben megköti a kezét. Például abban is, hogy Toldi Miklóst nemesi származásúnak kell bemutatnia. De Arany művében, nemesi volta ellenére is, jobbágyfiúként toppan elé Toldi. Elnyomottan, kisemmizetten él, akár a nép. S a néppel él együtt, testvérien megosztván sanyarúságát, szenvedéseit. Bátyja, Toldi György nyomja el, zsákmányolja ki Miklóst. Sorsát olyannak mutatja Arany, aminőnek a népi történetek a „legkisebbik fiúét" mesélik. Toldi Miklós kiharcolja magának az emberhez méltó, szabad életet — s olyan ez, mintha a nép harcolná ki! Toldi győzelme: ígéret, biztatás — a nép győzelmének jelképe.

„Pórsuhancnak" érezte Toldit a reformkor olvasóközönsége, s nem ok nélkül köszönti Petőfi az ismeretlen, szalontai költőt az 1847. február 4-i levél forradalmi vallomásával. „Hiába, a népköltészet az igazi költészet. Legyünk rajta, hogy ezt tegyük uralkodóvá." — A költészetben és a politikában egyaránt uralkodóvá emelkedő nép — „és : Égbe a népet, pokolba az arisztokráciát!" — mindezt első olvasásra váltja ki *Toldi* Petőfiből. A *János vitéz* költője azt sem tudja még a *Toldi*éról, hogy „hány éves, nőtlen-e vagy házas, szőke-e vagy barna, magas-e vagy alacsony..." — de a „mártírkodó milliók" ügyét már megosztja vele.

Toldi alakjával együtt Arany a hűbéri világot is örökségül kapta Ilosvaitól, s Toldi olyan alak, akiben a virágzó hűbériség, a lovagkor vonásai is testet öltenek. Műve megalkotása közben Arany kénytelen elfogadni a logikát, melyet a történelmi téma szab meg számára. Petőfi is a népmese logikáját fogadta el, amikor János vitézt *királlyá* emelte, Tündérországban, a jobbágyaivá lett óriások segítségével. Arany nem mer tisztán paraszti témát választani, s csak a lovagregényből közeledik a nép felé. Úgy érezhetjük, igazi vágyának a *Rózsa és Ibolyá*ban mer csak engedni 1848 előtt.

Pedig már a *Toldi* írása közben is egy igazi népies hőskölteményterve csábíthatta, s még a pályázat kihirdetése előtt kérdi bátortalanul: „Kinevetnék vele az embert?"... Meglepő, mily kevéssé mer szabadon választani témát. Toldi alakját a pályázati felhívás sugallta, s ugyanígy Murány témáját is. Ha amolyan Raynoûart-típusú, tisztán paraszti hős feltörését énekelné meg, nem ábrázolhatná az egész lovagkort, nem sűríthetné egyetlen típusba e kor legjellemzőbb vonásait. De hiszen Lukács György figyelmeztet bennünket, hogy Petőfi is költeményt akart írni Csák Mátéról, s őt sem „zavarta ebben a Csák Máté hűbérúr volta". Mert Csák Máté sorsa, alakja is kellően kifejezte volna a feudális Magyarország elleni harcot. A György ellen felkelő, az elnyomottság jármát lerázó Miklós alakja is a *régi* Magyarország elleni harcot fejezi ki. Ugyanakkor azonban — ugyanez az alak: a virágzó lovagkor megtestesítője is. Így írja ezt elő Arany számára a pályázat sugallta téma. Az a Miklós, aki az elnyomottság s az elnyomó ellen szabadságért küzd: a nép küzdelmét, feltörését jeleníti meg Petőfi számára. A történelmi téma követelményei miatt azonban ez a küzdelem: hűbéri, lovagi formákba öltöztetve megy végbe.

A *Toldi* első részében adódó konfliktus: a nép konfliktusa elnyomójával. De a megoldás: hűbéri jellegű, mert a *paraszti* sorból Miklós a *lovagok* sorába emelkedik. Mégis, mindvégig megőrzi paraszti jellemvonásait, s ezek miatt kerül is újabb

összeütközésekbe a lovagi udvarral. A *Toldi estéjé*ben azonban e megismétlődő konfliktushoz egy másik is társul, mely Miklósnak immár nem paraszti, hanem lovagi voltából származik.

Az öreg Toldi a letűnő lovagkor megtestesítőjeként is összeütközésbe kerül Nagy Lajos reneszánsz-udvarával.

Arany számára nehéz szerkesztési és motiválási feladatot jelentett az, hogy paraszti hősét a lovagi világgal összekapcsolja. *Toldi* egész szerkezete és cselekményszövése annak a fordulópontnak művészi előkészítését szolgálja, mely a paraszti Miklóst a lovagi kasztba „emeli" át. A cselekmény már a farkaskalandtól kezdve ennek a fordulópontnak szerves megteremtésére irányul. Arany úgy rendezi az eseményeket, hogy Miklós számára súlyos gondot jelentsen a hűbéri, lovagi társadalomhoz tartozás *külső keilékeinek* megszerzése. A cseh bajnokkal ugyanis: lovagként, lovagi mezben kell megküzdenie. Miklósnak eszébe sem jut, hogy petrencerúddal keljen birokra a szegény özvegy két gyermekének gyilkosával, ahogyan a francia geszta-ének népi hőse tenné. Miklós így töpreng:

Hol vagyon paizsom, páncélom, fegyverem?
Fog-e a cseh bajnok szembeszállni velem?

A cseh bajnokkal való megvívás tehát immár „társadalmi" kérdéssé — a lovagi kaszthoz tartozás kérdésévé is vált Miklós számára. Jól tudja, hogy paraszti mivoltában a cseh lovag nem is méltatná párviadalra. Miklós számára tehát a lovagi páncélzat ugyanolyan fontossággal — társadalmi fontossággal — bír, mint, hogy távoli, és mégis rokon példát idézzünk: Balzacnál az *Elvesztett illúziók* Lucienje számára a divatos frakk, melyben az operai előadáson megjelenhetik. Arany érzi ezt, s ezért konstruálja is meg a költemény egyetlen véletlen helyzetét: Miklós találkozását az arany-béléső cipót hozó Bencével. A véletlen mesterséges voltát enyhíti azzal, hogy a temetőben hálatja Miklóst — mely a Nagyfaluból Pestre vezető út mentén fekszik. A cipó

száz aranya afféle „belépési" lehetőséget nyújt Miklósnak a lovagi világba — bár az igazi beilleszkedést majd leginkább paraszti vonása : *ereje* teszi számára lehetővé. A száz arany epizódja az a fordulópont, mely Miklóst a hűbéri világba lépteti.

A véletlent enyhíteni, s a temetőbe visszatérést indokolni törekvő Arany előbb a város „hideg, embertelen" közönyét érzékelteti, a bikaepizód után — Miklós újabb kisemmiztetését így kapcsolván össze a temetőbe visszatérés szükségével. S ezt a szükséget támasztja alá a hirtelen támadt ötlet is : elkéri az özvegytől fiai fegyverzetét. De hát miért nem kérte elébb, az özvegy elbeszélése után? Az első temető-jelenet után Miklóst felindultan látjuk, mint aki „Tovább az asszonnyal nem közlötte dolgát", s csak ment, „nagy dolgokat forgatván magába". Arany azért akadályozta meg a fegyverzetkölcsönzést, mivel érzi : ez a megoldás csak amolyan „álruhát" nyújtana hősének, s Miklós ily módon mintegy csak belopná magát a lovagi kasztba. Arany érzi, hogy Toldinak a maga származási jogán kell e kasztba lépnie, s ezért is vásároltatja fegyverzetét tulajdon pénzén.

Miért nem viheti e pénzt már szöktében magával? A farkaskalandot használja fel a költő a *száz arany* epizódjának előkészítésére. A farkasokról, képzettársítással, György jut az eszébe, s már viszi is magával a hullákat, hogy hasonló sorsra juttassa a rossz testvért. Mégis beéri azzal, hogy a farkasokat „testvérbátyjuk" mellé fekteti — ám szagukra kezdenek ugatni a kutyák, emiatt szakad meg az anya és fia búcsúzási jelenete — és emiatt kell is Miklós után küldeni a száz aranyat. Hiszen ha az anya tüstént átadhatná, Miklós problémája már a költemény derekán megoldódnék. A száz aranynak az özveggyel való találkozás *után* kell érkeznie ahhoz, hogy Miklós egyéniségének teljes kibontakozását és a győzelmét szolgálhassa. Így ugyanis Miklós harcát és győzelmét teszi lehetővé — kiemelkedését az elnyomásból. Amúgy pedig : egy törvény elől szökő, gazdag nemesúrfi útravalója lenne.

Arany tehát árra törekszik, hogy minél kevésbé éreztesse velünk hősének nemesi voltát — illetve, csak ott domborítsa ezt ki, ahol egy nagy és bátor tett végrehajtásához van rá szükség. Egyrészt késlelteti tehát, hogy Toldi a száz aranyhoz hozzájuthasson — másrészt pedig egy véletlen útján sietteti is a pénz megszerzését, amikor Miklós sorsa fordulóponthoz érkezett. Mind a késleltetés, mind a siettetés ugyanegy célt szolgál: a fordulópont szerves előkészítését, cselekménybe illesztését. De az, hogy Miklós nagy gondját Arany mégis csak egy véletlennel tudja megoldani, eléggé tanúsítja, mennyire nehéz feladat volt e paraszti hős-alak lovagi formák közé kényszerítése.

Hogy Arany előtt mennyire tudatos volt e fordulópont fontossága, azt Szilágyinak írt levele is bizonyítja: „...a szerkezetben lényeges hibát fedeztem fel egyet. Toldi Miklós, midőn Lacfi hada által hadi életre buzdíttatik, bátyjától osztályrészét, pénzt stb. lovakat kell hogy követeljen, legalább azt, hogy őt *leventeileg* állítsa ki, s ezen közöttük viszálkodásnak támadni. Ezt megjavítandom". És Arany utólag illeszti a költeménybe azt a szakot, melyben Miklós *„pénzt, paripát, fegyvert"* követel. A két testvér összeütközését tehát csak az egész mű megalkotása után kapcsolja a fordulópontban jelentkező problémához. De ezzel a mű drámaiságának központi elemévé teszi a „leventei" kérdést.

Arany ebben csak a történelmi tárgy logikájának, követelményének engedelmeskedik — ahogyan Petőfi is a *János vitéz*ben a népmesei tárgynak. Hiszen János vitéz is a jobbágyokká leigázott óriások segítségével veri szét a Sötétség Országát, vagyis a kizsákmányolást, melynek az Iluskát elpusztító mostoha is tagja.

Miklós lovagi szerepeltetése nem válik az ő eredendően népi, paraszti voltának cáfolatává. Petőfi nem érezte annak. De még Gyulai sem, aki elismeri, hogy a „viszonyok" jármát lerázó, feltörő „pórsuhanc" bizonyára „összehangzott" — „azon kor vágyai és élményeivel, amelyben az első rész megjelent".

De Miklós egyéniségének paraszti, helyzetének és pályájának pedig hűbéri jellegéből következik *Toldi estéjének másik* konfliktusa is, melyre már céloztunk. A harmadik részben Toldi egyrészt parasztként jelenik meg a színen, hogy az ország becsületét megmentse — és paraszti voltában kerül is újabb összeütközésbe az udvarral. A lovagi világba „felemelkedett" Toldi azonban halálos ágyán a lovagkort is megtestesíti, mely immár letűnik a Nagy Lajos képviselte reneszánsz mögött. Toldi és az udvar összeütközésében a letűnő lovagkor és az ébredő reneszánsz konfliktusa is elénk tárul. Az apród-epizód a paraszti Toldi konfliktusát mutatja inkább — a haláloságyi jelenet pedig inkább a lovag Toldiét. És Arany egyetért hősével, amikor ez nem törik be az udvari szokások közé — de nem ért vele egyet, amikor ő az *új világot* is, a reneszánsz világát, melynek magyar tűzhelye a királyi udvar, elutasítja magától. *Toldi estéje* végtanulságát Lajos szavai fejezik ki Toldi halálos ágyánál. :

Változik a világ, gyengül ami erős,
És erős lesz, ami gyenge volt azelőtt.

A *Toldi estéjét* Arany 1848. március 20-án fejezte be, műve csak 1854-ben jelent meg. Az 1848-as első „dolgozaton" a költő még sokat változtatott — egyebek között kihagyta az apród-jelenetnek azt a részét, ahol Toldi az új műveltség, s a külföld majmolása ellen fakad ki. Ugyanakkor azonban meghagyta azt a részt, ahol Lajos az új világot, az értelemét védi. Erre a változtatásra részben az osztrák cenzúrától való félelem adhatott okot — de ha *csupán* ez lett volna oka, miért nem állította vissza a kihagyott részt a későbbi kiadásokban?

Kétségtelen, hogy a király szavai, melyekben a régi és az új küzdelmét fejezi ki, és az új győzelmét a régin („Hajt az idő gyorsan — rendes útján eljár — Ha felülünk, felvesz, ha maradunk, nem vár : — Változik a világ : gyengül, ami erős, — És erős lesz, ami gyenge volt azelőtt."), ezek a 48-as átalakulásnak, valósággal a forradalomnak hangulatát lehelő

szavak nincsenek összhangban a költemény addigi menetével. A cselekményből semmiképpen sem következik a konfliktus olyanfajta megfogalmazása, aminőt Arany a király szájába ad. Hogyan magyarázhatjuk ennek a négy sornak a költeménybe kerülését? Feltehetjük, hogy Arany ezt a strófát a 48-as márciusi események után, de mindenképpen a februári forradalom utáni időben írhatta. A fentebb idézett négy sor olyan félreérthetetlenül utal a régi világ letűnésére és az új születésére, hogy ezek csak a forradalom hatására kerülhettek *Toldi estéjé*be. Arany szívét mélyen érintették a 48-as forradalmi események, s ezek hatása mutatkozik meg a király szavaiban is. Kétségtelen, hogy a letűnő régi és a megjelenő új konfliktusában Arany elmélyíti a költemény eszmeiségét. Igaz, hogy ennek a konfliktusnak a korábbi cselekményben nincsenek elégséges előzményei. Ennek ellenére Toldi *lehetővé teszi* Arany számára, hogy hősét a letűnő régi világ, a lovagi világ képviselőjeként *is* mutassa meg. A konfliktus ilyen bonyolítása azonban megbontja a költemény eredeti eszmeiségét. Hisz itt kettős konfliktussal állunk szemben: egyrészt a népi vonásokkal megrajzolt Toldit látjuk magunk előtt, aki egykori pórsuhanc-voltának teljesen megfelelő módon kerül konfliktusba a királyi udvarral. Ebben a konfliktusban az öreg Toldinak van igaza. Másrészt azonban a lovagi Toldit is magunk előtt látjuk, aki a reneszánsz új eszmeiségével kerül konfliktusba — és itt már nem Toldinak, hanem a reneszánsz szellemét képviselő királynak van igaza. Ez a kettős konfliktus, és a kettősségből származó ellentmondás következik ugyan Toldi alakjának kétarcúságából (népi, illetve lovagi jellegéből), ugyanakkor azonban a költemény egységét megbontja. Az, hogy Arany a költemény későbbi átdolgozása során mégsem hagyta ki ezt a részletet, sőt — mint láthattuk — feláldozta azt a passzust, melyben Toldi a cselekmény korábbi részeivel összhangban, Lajos udvarának idegenmajmolását ostorozza — mindez azt mutatja, hogy *Arany ragaszkodott a forradalmi idők sugallta gondolathoz, akár a mű egységének megbontása árán is. Toldi*

*estéjé*nek egyik konfliktusában, a régi és az új összecsapásában tehát megtaláljuk a 48-as események tükrözését. Ez a tükrözés fontos eleme a *Toldi estéje* eszmeiségének.

Ismételjük: annak ellenére, hogy a lovagi Toldi és a reneszánsz világ konfliktusa megbontja az eredeti konfliktust, vagyis a népi Toldi és az idegen divatú udvar konfliktusát, Aranynak mégis megvolt a maga költői „jogcíme" arra, hogy a lovagi középkor és az új reneszászvilág összeütközését mutassa be hőse alakján keresztül.

Toldi alakjában semmiképpen sem szabad valami kettősséget keresnünk. Az alak *népi tartalma* a történelmi valóság, a viszonyok, a cselekmény stb. *hűbéri formáiban* nyer kifejezést. Ezért példázhatja Arany az ősz Toldi sorsában az „egykor erős" régivel szemben erősödő *új világot* is.

Toldi első és harmadik részét nem ok nélkül emlegetik a komponáló művészet két mesterműveként. Kemény Zsigmond helyesen látja meg, hogy *Toldi* tizenkét éneke „egy-egy bezárt cselekményt nyújt" — „de lélektani fonalait átviszi a következőbe, annak többnyire főmotívumává válik" stb. Ugyancsak ő fedezi fel, mennyire szerves részei a mű drámaiságának a természeti képek is.

Toldi epikumát Arany mindinkább a drámaiság felé igyekszik fejleszteni, s ez különösen a *Toldi estéjé*ben sikeres. De az első részben is változnak egymással az epikus nyugalmú és drámai feszültségű részek. Miklós és György drámaian előkészített, csaknem „végszóra" („nem kell") bekövetkező találkozásának szomszédságában olyan epikus részeket is láthatunk, mint Miklós és Bence beszélgetése. Maga a farkaskaland is tiszta, realista epikummal bíró, regénybeli jelenetnek is csaknem beillő részlet.

Arany kompozíciós művészete különösen *Toldi estéjé*ben mutatkozik meg. Jellegzetesen drámai alkotás ez a mű: a fokozásnak, a drámai helyzetek mélyreható kiaknázásának ragyogó példáival szolgál. Arany elbeszélő, komponáló művészetével a kor egyik magyar prózaírója sem tud versenyezni. Toldi és az új világ konfliktusát rend-

kívül körültekintően hozza létre a költő. Az első ének helyzete, a sírját ásó Toldival, már maga is drámai. A hátráltató mozzanatok — az, ahogyan Toldi ki-kitér a kérdezni vágyó Bence elől : csak még inkább növelik a jelenet feszültségét, addig a pillanatig, amíg a hírnök szavait már a sírból, félig a halálból hallgató Toldi egyetlen ugrással a felszínen — az életben terem : *„Vén sas ifjodjál meg, nem érsz rá meghalni!"* — Még mesteribben fokozza Arany a feszültséget a párviadal jelenetében. Ami az első részben még „naiv" epikának készült — az itt már bonyolult és tudós drámává fejlődött. Az olasz lovag győzelme, a Gyulafiakon — a tömeg csalódása, a király „szégyenült haragja" — mindez már a végsőkig feszíti várakozásunkat — s amikor Toldi színreléptével már-már megkönnyebbülünk, újabb meglepetés vár ránk :

Pej paripán vágtat egy iszonyú barát,
Ki magára öltött egy iszonyú harát...

Játékos rím — és mennyire szemléletes kép, már ez a két sor is. Hát még a jelenet, melyet bevezet! Arany, a leírás és a humor művésze, valami félelmetes Don Quijote-ot teremt itt Toldiból. Az egész hőskölteményben egyetlen helyet idézhetnénk még, ahol *ennyire* plasztikusan látjuk magunk előtt Toldit : a nádasbeli alvás jelenetét, a szája szélén kicsorduló tiszta nyállal, melynek puszta említése oly bensőséges, naturalizmustól annyira ment valósággal telíti a képet „...ezért sokan le fognak téged köpni, de én megcsókollak" — írhatta erről méltán Petőfi Aranynak.

De Arany a barát bevonulásának groteszk képét egykettőre hősin pompázóvá tudja átfesteni — mintegy a petrencerúd-epizód lovagi ellenképévé, amikor Toldi a lóval „karikára forog", és dárdáját megforgatva :

Zúgott a nehéz rúd, kavarván a szelet,
Nagy tányért csinált a barát feje felett.
Fényes karikát írt hegye a fegyvernek,
Mint ha tüzes üszköt csóválgat a gyermek.

És micsoda hetyke, csúfondáros szópárbaj előzi meg a valóságost, mennyire váratlan fordulattal hagyja ott győzelme után a porondot Toldi — hogy csakhamar a nép vegye körül, őt, a népből jöttet, dicsősége teljében, hozzá legméltóbb keretként. E kép végső, szép ünnepélyességét Arany még egy megadott, lírai ráadással toldja meg, a bajnokra hulló virágok mélabús látványával:

Egyszer, mint a zápor, kezdenek rászállni
Az elaggott ősznek gyenge szép leányi:
Bokréták, virágok; — télizöld növények,
Melyek, mint a szép hír, halálban is élnek.

Maga a konfliktus és a tragikus kifejlet csak még megkapóbb lesz, mivel hát Toldi oly bizakodón készül találkozásra a királlyal, mint aki új életet kezd:

Most élni akarok, Bence pajtás, élni,
Mint ahogy' az ember jó világát éli!

És a király is mily türelmetlenül sétál fel s alá szobájában, alig „Győzi lesni, míg a lomha idő telik"... E kölcsönös jószándék és reménység láttán facsarodik csak el a szívünk, amikor „héttollú botjával" fenyegetőzve ront be Toldi a királyhoz.

Nem hiányzik a kompozíciós lelemény az apródok jelenetéből sem. László király balladáját éneklik, mely voltaképp Toldi esetével párhuzamos: mindketten a *sírból* térnek vissza, népük segítségére. Az, ahogyan az apródok az éneket fogadják, már sejteti a bekövetkezendőket. Nem véletlen, hogy a Toldira emlékeztető balladára — Toldigúnydallal felelnek. A két betét tökéletesen előkészíti és indokolja a katasztrófát — tartalmával éppúgy, mint a helyzet révén, melyben elhangzik.

*Toldi estéjé*nek szerkezeti egysége mellé társul a hangulati egység is, mely az első ének kezdőszavait („Őszbe csavarodott...) végig az egész cselekményen, az utolsó sor zárszaváig (...„új havával az ég") tovább visszhan-

goztatja. Ősz és újhó közé illeszkedik az egész költemény légköre, ködével, borongásával, a nagyfalusi gyümölcskert magányával, s még a fáradt, vén nappal is, mely a láthatár apró tócsáinak színén csupa „önnön ia-fiát" szemléli.

Rendkívüli gondossággal motiválja Arany a hős cselekedeteit. Különösen a Miklós jellemét néha problematikus színben feltüntető gyilkosságok drámai előkészítésére fordít gondot. Az első részben elkövetett gyilkosságot az indulat-fellobbanások valóságos sorozata előzi meg ; legelőször Lacfiék sértése nyomán gerjed haragra, de ezt a haragját még visszafojtja magába, habár „mint a sértett vadkan fú veszett dühében". Az indulatán erőtvevő Miklós alakja mögött a mind nehezebben tűrő nép indulataira kell figyelnünk. Másodízben a bátyja sérti meg, de még ez a sértés sem vezet kirobbanáshoz. Indulatainak kitörésére csak a harmadik énekben kerül sor, amikor a kötekedő szolgák csúfot akarnak űzni belőle. Ez a két ízben visszafojtott harag teszi indokolttá az első gyilkosságot. Még gondosabban motiválja Arany a harmadik rész apród-gyilkosságának jelenetét. A király előszobájában várakozó apródok modora, nyeglesége, mintegy torzképe a hűbérinél finomabb, választékosabb reneszánsz udvar erkölcsének. Toldi már kezdettől az udvar „olaszos fénye" ellen zúgolódik — hisz emiatt kellett is száműzetésbe mennie. Olasz-ellenessége nyilatkozik még akkor is, amikor a hírnök hívására kipattan a sírból, hisz olasz bajnok elleni küzdelemről van szó! Toldi éppen nem kegyetlen, de az olasz lovagot sietve megöli, mielőtt még a királynak alkalma nyílnék kegyelmet adnia számára. A küzdőtérről távoztában újból fáj neki, hogy Lajos „a magyarból olasz bábot csinál". A motiváció tehát folyamatosan és következetesen mutatta meg Toldi olasz-ellenességét — ezek után nem is lehet már kirívó, amikor az őt gúnyoló „olasz bábokat" a király előszobájában ledönti.

Az első rész három főalakjának (Miklós, Bence, az édesanya) bensőséges, meleg egybeszövöttségéről már több ízben megemlékezett az irodalomtörténet. E három alak

erényei megannyi visszhangra találnak egymásban; az anya gyengeségét és Bence hűségét megleljük Miklósban is, akinek alakját éppen azért érezzük plasztikusnak, mivel csupa egymást kiegészítő, ellentétes vonásból alkotta meg a költő. Ereje, indulatossága, megható gyengédséggel párosul; még a farkaskölyköket is megsajnálja, s voltaképp ez a gyengédség készteti az élete sorsát eldöntő hőstettre, az özvegy két fiának megbosszulására, mely ily módon erényei jutalmaként mutatja meg győzelmét is. Miklós tetteinek kibontakozásában gondos fokozatosság érvényesül. Előbb csak a petrencerúd-emelő Miklóst látjuk, majd a malomkő-hajítót, a farkasölőt, a bikafékezőt — és ez erőkifejtésnek további fokozásával következik majd be a cseh vitéz legyőzése. Helyes a megfigyelés, hogy Miklós erőkifejtéseinek fokozatossága egyben cselekedeteinek mind társadalmibbá válásával is jár. A farkaskaland szűk körre szoruló jelentőségénél már szélesebbkörű társadalmi jelentőséggel bír a bika-epizód, s még szélesebb körű, nemzeti jelentőséggel a cseh vitéz legyőzése.

Arany művészetének realizmusa nem utolsó sorban azokban a politikai mozzanatokban is rejlik, melyeket a reformkori olvasó és főként Petőfi biztos érzékkel ismert fel. György „sáska népe" a külföldön élő magyar főurak udvartartását állítja elénk, a rossz testvér epés szavaiban az uralkodóosztály paraszt-gyűlölete szólal meg, a repülő „nehéz kő" pedig mintha egy közeledő népi leszámolás baljós előképe volna. Az első rész sajátosan népi realizmusától némiképp különbözik a harmadik részé. Arany az előbbiben a népi mindennapok valóságából merített, szalontai sütés-főzés képét vetítette vissza a nagyfalusi udvarházba, paraszti falatozást rendez a nádasban, csillagos bicskával — valamely alföldi mezőváros utcáira illő bikaüldözés szemtanúivá tesz bennünket a középkori Pest utcáin, és a mindennapokból átemelt részletek sorában az özvegyi rozmaring-bokorról sem feledkezik meg, melyet a jellegzetesen alföldi udvarház ablakában láthatunk még

az első részben. De a *Toldi estéjé*ben sem feledkezik meg erről az apró részletről — gondosan figyelmeztet eltűntére. A történelmi valóságból csak egy ízben lép ki, amidőn a középkori városépítkezési módot a maga korának városképével hasonlítja össze. A *Toldi estéjé*ben kevésbé érezzük a népi mindennapok valóságát, lírai hangulat-teremtéssel törekszik itt Arany a környezet érzékeltetésére, de Toldi és Bence bevonulásának rajzában egy új történelmi realizmus színeivel, szemléletességével lep meg bennünket. Az első rész népi realizmusával szemben a harmadik történelmi jellege a szembeszökő.

Az első rész népmesei jellegére már régóta felfigyelt az irodalomtörténet. A kisebbik fiú története, Toldi búcsúszavai, melyeket édesanyjához intéz stb. népmesei módon kerekednek ki, de népmesei a királyi udvar bemutatása is, különösen, ha a harmadik rész sokkal történelmibb rajzával hasonlítjuk össze. A stílust, az elbeszélést élénkítő-színesítő képek és metaforák csaknem önállókká alakulnak; mozgást, cselekvést fejez ki mindegyikük: a nádasra ráboruló éj úgy munkálkodik, mint valami mesterember, bakacsinba vonja az eget, koporsószegekkel veri ki, és ezüst koszorút helyez rá fejtől. Mennyire szemléletes képek kísérik Toldi minden cselekedetét: „nagy hosszú sikátort" fúr a nádasban, amikor hátán a két farkassal kitör belőle; a dunai szigetre eveztében lapátja fényes, apró csöppeket hullat a magasból, „mintha zápor esnék, piros kalárisból" — és az első részben uralkodó szemléletesség még a holt tárgyakat is életre kelti: a királyi sátor trónusa „nagy arany körmével" karmolja a földet stb. A harmadik részben ezek a képek bizonyos líraisággal telnek meg — az ősház tetejét bontogató apró szelek játékában, a „zivatar apjának" megjelenítésében, mely „beleölti szarvát" a tetőbe. A Toldit elhibázó olasz vitéz harcának szemléltetésére a „négy szemmel" varrogató vénasszony képe bontakozik ki, amint „cérnát vonna tűbe..." s „csak ahová kéne, fokába nem talál". A stílus szemléletességének leggazdagabb táplálója azonban

a paraszti beszéd, melynek fordulatai, mondásai oly gazdag szerephez jutnak Miklós beszédében, és magában a költői elbeszélésben is.

2

A termékeny 1847-es esztendő egyik alkotása a *Rózsa és Ibolya*, melyet Arany egy ideig *Toldi*nál is többre becsül. Igazi kedve az ilyen tisztán parasztmesei történetek felé vonzaná, melyekben a király lócán ül, akár csak János vitéz Tündérország kapujában, és a magyar folklór motívumai bőséggel ömlenek a cselekménybe. Talán egy művében sem érezzük Aranyt annyira ötletesnek, felszabadultnak, pajkosnak, mint a *Rózsa és Ibolyá*ban. Az a tréfás realizmus, mely a három cigányrajkó megmutatásában tündököl, ideiglenesen bukkan csak fel a *Bolond Istók*ban, hogy végképp elnyelje majd a történelmi témák pompája vagy komorsága. Aranyt bátortalansága inkább távolítja a parasztmesei témáktól, de talán sohasem távolodik olyan messzire, mint a *Murány ostromá*ban, melynek „színpadi plasztikája" 48 órába sűrített cselekménye, fárasztóan aprólékos lélektanisága egy nagy költő felesleges erőfeszítésének tűnhet szemünkben. Érezzük, hogy Arany *Toldi*ban még nem találta meg azt a témát, amelyben leginkább otthon érezné magát — s ugyanakkor valóságábrázoló, jellem-alakító hajlamát a parasztmese sem tudja kielégíteni. A balladák szolgálnak majd számára kedvező alkalmul, hogy drámát, realizmust és néha népmeseiséget is elegyítsen bennük.

Petőfi könnyed, szárnyaló líraiságával összehasonlítva, mennyivel nehézkesebben, körülményesebben szólalnak meg Arany első lírai költeményei. Kivételt csak az olyan balladai életképek jelentenek, mint *A varró leányok*, vagy a *Szőke Panni*. *Az elveszett alkotmány* társadalom-ábrázoló

kedve, bíráló eszmelsége jut újból felszínre pl. *A szegény jobbágy*ban, melynek realizmusa ismét csak megszakadó nyom — a *Bolond Istók*ban felbukkanó, hogy onnét meg is szakadjon végképp. Pedig, hogy a bíráló, szatírai hajlam mennyire ép és élénk Aranyban, arra az *Eldorádó*, majd a forradalom utáni versek sorában, a *Furkó Tamás* is példa. Az az Arany, akit korai lírájában néhol nehézkesnek, körülményesnek érzünk, mégis makacsul keresi az utat, melyen legjobb költői mondanivalóját felszínre hozhatná. Az epikus Aranyt túlbecsülő polgári kritika igazságtalanul szorítja háttérbe a lírikust, aki a szabadságharc alatt, de még inkább az 50-es évek meg-megszakadó termésén élete legjava lírai alkotásait hozza létre. Már 48 előtt is a bonyolultabb, néhol rapszódikusnak tetsző szerkezeteket keresi, s kedvenc témakörének egyik legszebb darabjában, *A rodostói temető*ben, végre érvényesíteni meri hangulat- és légkörteremtő művészetét, melyben líraisága végre otthonos fészekre lel. Petőfi egyröptű, tiszta, egyenes menetű művei mellett a tétovázóbb Arany mégis olyan képeket fest elénk, aminők miatt líráját a Petőfiétől gyökeresen különbözőnek, attól merőben elütőnek és önállónak kell éreznünk:

Éjfél van a sírban, éjfél van felette;
Búg a Mármora, búg, tompa lágy morajjal
Hirtelen szél támad, a hullám felretten:
Zúg a Mármora, zúg riadalmas zajjal;
Zúg a tenger, az ég tűzszemei nyílnak,
Haragosabb fényre gerjed minden csillag.

Meglepő, Arany mennyire meg tudja őrizni költői különállását Petőfitől, s e nagy barát szomszédságában mennyire a maga útját képes járni. Arany valamiféle morális álláspontot alakít ki, és még bíráló költeményeiben is ennek szögéből ítél. *(Gondolatok a béke-kongresszus felől.)* A rapszódia-szerű, változatos versformájú, epikus építménynek is tekinthető költemények általában csak lírája első szakaszát jellemzik. *A rodostói temető*nek népi párjaként tekinthetjük *A betyár*t, mely a dalformák változatosságában követi az

előbbinek műköltői forma-változatosságát. Petőfi könnyű kézzel megalkotott nagy versei mellett, az Aranyéi kezdetben mennyivel nehézkesebbeknek hatnak. Az *Álom-való* strófái nem tudnak elszakadni a kezdőképtől: a „kínos ágyhoz" szegező töprengés, vívódás képe minduntalan visszatér, s a versnek ez az egy helyben keringése is érzékelteti azt a mély lírai tartalmat, mely miatt Petőfi művének szomszédságában is jelentősnek kell éreznünk e költeményt.

Ezt az Aranyt, akit bátortalannak és nehézkesnek látunk lírája első termésében, még akkor is, amidőn eredeti és újszerű tartalmakat fejez ki, felszabadultnak és könnyedén spontánnak majd csak a szabadságharc idején írott agitáló, a szó legnemesebb értelmében alkalmi versei mutatják. Arany a nép küzdelmének látja a szabadságharcot, s igazán népdalszerű költeményt e harc alkalmán ír majd: a *Rásüt az esthajnal* címűt. És ő, aki pedig nincs annyira birtokában a forradalom eszmeiségének, mint Petőfi, egy forradalmi korszak mozgalmasságát, indulatait, pátoszát, úgy, ahogyan ezek a mindennapokban megmutatkoznak, mily hitelesen tudja feleleveníteni, amidőn a „rab lelkek" ellen fordul. Mennyire örvendeni tud ez az óvatosnak, lassúnak ismert Arany a „nyüzsgő életnek", s e „szilaj, zugalmas árnak" — mily boldogan érzi, hogy „Itt a lég nyersebb, keményebb, A szellő fúvása metsz" — s ujjongón fogadja a forradalmi munka apró és nagy feladatait:

Mennyi küzdés! mennyi munka!
Éber álom, hosszú éj,
Szirt s hullám között hánykódás
Kis reményhez nagy veszély!

Arany, aki később annyira retteg a kockázatoktól, élete e korszakában felszabadultan és áldozatosan vállalja őket. Aranyt e forradalom idején érezzük csak igazán ifjúnak. A szabadságharc Arany Jánosa Petőfi méltó barátjának bizonyul. És ezek a témák, melyeknek megverselésére a politikai harcok szüksége készteti, igen gyakran már a majdani

balladák formáiba rendeződnek, így pl. a *Rózsa Sándor*ban, melynek politikai alkalomszerűsége nyilvánvaló, s mely Arany számára a kisepikai alkotás egyik szerencsés alkalmát hozza el.

Ötletesnek, játékosan patakzónak láthatjuk még rímművészetét is, például azokban a sorokban, melyek Rózsa Sándor elfogatását jelenítik meg: „Körülfogták renyhe rácok — Szerviánok, kopasz szájú hetyke tisztek, — Kapitányok". — Arany a forradalom és a szabadságharc idején: a nemzet nagy harcának mozgósítója és megéneklője, akárcsak Petőfi. És a forradalom, a szabadságharc nagy élménye jelenti majd számára azt a forrást is, melyből 50-es évekbeni lírai termése táplálkozik. Ő, aki a 48 előtti lírai korszak gyér, útkereső művei után a politikai költészet alkalomszerűségében váratlanul egy hálás és szerencsés ihlet közegébe kerül — az 50-es években is e korszak sugallataiból fog meríteni. Nincs igazuk azoknak, akik szerint Arany az 50-es években a maga igazi „televényébe" kerül. Ezeknek az esztendőknek kétségtelenül gazdag és sokrétű lírája csak azért jöhet létre, mivel a forradalom és szabadságharc nagy emléke rejlik alatta.

A lírikus Arany első kibontakozásának alkalmát a forradalom hozta meg. Soha olyan merésznek nem látjuk majd ké őbb, mint ekkor. És később is, ennek a merészségnek emléke készteti legjelentősebb költői tetteire. A „bátortalan" Arany, akiben a burzsoá irodalomtörténészek a „politikától húzódozó" költőt szerették volna látni, sohasem válhatott volna jelentős lírikussá 1848 élménye nélkül. Ha az 50-es évek lírai termését áttekintjük, egyrészt a meghasonlás hangjait láthatjuk benne: a költő fájdalmát, amiért nincs többé kinek énekelnie — és ez a *kinek?* kérdés talán a legfontosabb Arany e korszakában. Arany világnézeti alapja nem forradalmi, mint Petőfié volt. A világnézeti alapnak e nem forradalmi, hanem inkább spirituális jellegéből következik Arany meghasonlása. Ez a meghasonlás a fájdalom kétségbeesett kitöréseiben, csüg-

geteg, sőt pesszimista hangulatokban, a *Letészem a lantot* vágyában stb. mutatkozik meg. Ez a meghasonlás hatalmas lírai élmény, és átszövi Arany e korszakbeli lírai termésének csaknem egészét. Ugyanakkor azonban e meghasonlás nem is végleges állapot. Arany ki-kitör belőle, és Petőfi örökségének folytatójaként a nép költőjének felelősségérzetétől áthatottan emeli fel szavát az önkényuralom szörnyűsége ellen, és próbál vigaszt, bátorítást nyújtani népének. Arany 50-es évekbeli lírai korszakának központi élményét ez a küzdelem adja meg: meghasonlás — és kitörés e meghasonlás állapotából, kitörés a Petőfi-örökség távobbvitele, a 48-as költői hivatás megvalósítása érdekében. Arany 50-es éveinek lírája tehát a legszorosabban 48—49 éléményéből, illetve a 48—49 bukása miatti kétségbeesés, fájdalom élményéből fakad. Ebből fakadnak a meghasonlott, kétségbeesett lírai alkotások is. Ugyanakkor azonban kétségtelen az is, hogy a 48-at folytató Arany leginkább előremutató vonásai nem elsősorban a líra területén mutatkoznak meg. A balladák Aranya természetesen a maga korviszonyai közé szorultan, még világosabban mutatja őt Petőfi folytatójának, mint lírája.

Arany nagykőrösi balladáinak túlnyomó része olyan történelmi párhuzamokat elevenít fel, melyek nagyonis konkrét és célzatos módon az 50-es évek politikai viszonyaira céloznak. E balladák történelem-elevenítése sohasem öncélú. E történelmi párhuzamok mögött mindig ott rejlik a serkentés, az agitálás vágya — az a törekvés, hogy az elnyomott néphez szóljon, a nemzeti ellenállást serkentse, és ébrentartsa a nemzeti öntudatot a Bach-korszak viszonyai között. Nem véletlen, hogy a történelmi tárgyú balladákban rendkívül világos és tiszta az előadásmód, és hogy ezek a balladák oly erősen mutatják Petőfi hagyományának továbbélését.

Arany e korszakbeli epikája ugyancsak a Petőfi-örökség továbbélését mutatja. Erről tanúskodik a *Katalin*, mely Petőfi módján bírálja a feudalizmust, és látja meg az oligarchia kegyetlenségét. A *Katalin* feudalizmus-képe sokban emlé-

keztet a *Salgóéra*. De Arany többi epikus alkotásában is a népies epika, a Petőfi-teremtette epika továbbfolytatására törekszik. *Az apostol* nem egy tanulsága felfedezhető a *Bolond Istók* első énekének realista-romantikus valóságképében. És ennek az első éneknek egész valóságrajza Petőfi genremű vészetének továbbfolytatásáról is tanúskodik. A rendkívül problematikus és eszmeiségében kétségtelenül súlyosan hibás *A nagyidai cigányok* bírálata a szabadságharcról szintén annak a kétségbeesésnek és meghasonlásnak gyümölcse, mely Aranyban 48 bukása nyomán született meg. Ugyanakkor azonban *A nagyidai cigányok:* formájában, kifejezési eszközeiben, népies humorában stb. félreérthetetlenül a Petőfi népies epikájának a folytatása. E népies epika felé való törekvésről tanúskodnak a *Daliás idők* első, valamint második dolgozatai, azonkívül a Csaba-mondakör feldolgozási kísérletei is. A *Bolond Istók*ot eddig általában úgy fogták fel, mint Arany egyedülálló kísérletét a kortársi valóság realista megragadására. Ez így helyes is. De teljesen téves a felfogás, mely szerint Arany a *Bolond Istók*tól elfordultában a realista, népies ábrázolóművészetnek fordít hátat. *Arany abban is hű marad Petőfihez, hogy népi hős megalkotására törekszik.* 1850-es évekbeli epikus kísérletei, félbemaradt töredékei és kész alkotásai egyaránt arra vallanak, hogy keresi a népies hős nagy témáját. A *Bolond Istók* népies alkotás lett volna, de Bolond Istókot nem lehet népies hőssé formálnia. Ezért fordít hátat Arany ennek a témának és fordul a Csaba-mondakör témája felé. A népies hős alakját egyelőre Etelében találja meg — persze ellentmondásos módon. Bolond Istók népi jellegű volt ugyan, de nem hős — ezért nem kellett Aranynak. Etele viszont hős ugyan, de nem eléggé népi jellegű, vagy legalábbis ellentmondásos a népi volta. Mindezek ellenére az 50-es évek epikai alkotásai nyilvánvalóan mutatják a népies epika Petőfi-hagyományának továbbvitelét, ezért épp annyi figyelmet kell nekik szentelnünk, mint e korszak balladáinak, valamint lírájának is.

Arany szabadságharc utáni költészete a lírai termés kibontakozásának jegyében áll. Arany a forradalom és a szabadságharc során telítődik azzal az eszmeiséggel és azokkal az élményekkel, amelyek nagy lírai virágzását előkészítik. Valóságos ciklust képeznek versei sorában a szabadságharcra vonatkozó költemények. Az *Emléklapra* Petőfinéhez szól, és Petőfi emlékét eleveníti fel. Vallomás ez, a hűség vallomása Petőfihez:

Mikép az elszakadt hű férjet ő,
Keresem én az eltűnt hív barátot;
Sötét az élet, ah! semmit se látok
És néma, nem felel, a temető.

A hang, amelyet az *Emléklapra* megütött, az 50-es évek költészetét mindvégig jellemezni fogja. A *Koldus-ének* (1850) ugyanezt a mondanivalót folytatja tovább, de itt életképszerű formába öltözik a lírai közlés. A koldussá lett honvéd panaszából az egész legyőzött magyar nép panasza kiált, a vers hőse mankójával a szabadságharc vesztes nemzedékét személyesíti meg.

Ebben a költeményben megtaláljuk már valamiféle bírálat és szemrehányás motívumát is, mely később *A nagyidai cigányok*ban rendkívül problematikus formába fog öltözni:

Mi haszna! az erőt ásta belső féreg:
Büszke, szenvedélyes, versengő vezérek;
Tiszta vérünk szennyes oltáron ontatott.

A költemény még Kossuth ígéretére a harcosoknak juttatandó földekről is keserű célzást tesz.

Aranynál a szabadságharc emléke és gyászolása mély

költői válság bekövetkezésével jár. A teljes megnémulás kérdése vetődik fel előtte *(Letészem a lantot)*, és ennek okát a műveire visszhangot adó közönség hiányában kell keresnünk.

Arany nem tette le a lantot, de a válság, amelynek kezdetét ez a költemény jelzi, még inkább ki fog mélyülni művészetében.

A *kinek?* kérdése, a műveire visszhangtalansággal felelő haza újultsága épp olyan korszakban kerül szembe költészetével, amikor Arany a lírában kétségtelenül egyéni hangok birtokába jut. Arany nagyságát mi sem mutatja inkább, mint az, hogy képes dacolni a művét fojtogató némasággal, és vállalni tudja népe öntudatának erősítését. Aranynak ez a hivatása az 50-es években magasrendű politikai és költői értelemmel bír. Arany jelentőségét csak e hűségen és hivatáson keresztül lehet lemérnünk. Aranynál nem találjuk meg a haladó forradalmi eszméknek azt a gazdagságát, amiben Petőfi műve bővelkedik. De az az erkölcsi álláspont, amelyről Arany a világ jelenségeit megítélni képes, egyelőre elég alapot szolgáltat még neki ahhoz, hogy az önkényuralommal szemben lábát megvesse.

Az önkényuralom hangulatának legtökéletesebb kifejezése Arany költészetében az *Ősszel*, mely a homéroszi és az ossziáni világot állítja egymással szembe. Az ossziáni világ képe nem csupán hiteles és jellegzetes rajz az abszolutizmus korszakáról, de hű vallomás Arany lelkiállapotáról is. Ez az „egyhangúság, egyformaság", ez az „örök unalmú lanyha cseppel" síró égbolt borul Arany fölé ezután. Az *Ősszel* ossziáni képei jellemzik leghívebben azt a lírai éghajlatot, melyben Arany szabadságharc utáni termése kibontakozik. A vers kifejezte kontraszt a homéroszi derű és az ossziáni ború között a reformkor és a szabadságharc boldog várakozásokkal teli korszaka, — és az abszolutizmus valósága közötti ellentétet jelképezi. Arany költészete e két korszak közti ellentét átéléséből fakad. Nem az 50-es évek valósága ihleti tehát őt leglíraibb témáira, hanem ellen-

kezőleg: ennek a valóságnak tragikus *különbözése* az előzőleg már átélttől.

A forradalmat siratő költemények sorába tartozik a *Szilveszter-éjen* című is, melynek pohárköszöntője azokért szól, akikről a költő mélyen hallgat. De csak azzal, hogy az összekoccanó kelyhek *csöngése* helyett: „*csörgése*" áll a versben, nyilvánvalóvá válik, hogy itt azokról van szó, akiknek ebben a korban távoli osztrák börtönökben a *bilincseik* csörögnek.

Arany világnézete is ezekben az időkben kezd élesebb vonásokkal kirajzolódni. Ez a világnézet, melynek szemszögéből ő majd későbbi évei során a társadalmat, a történelmet stb. szemléli, mint már említettük, erősen erkölcsi jellegű.

E világnézet ugyan lehetővé teszi Arany számára hogy lemérje a valóság jelenségeit, bírálatot mondjon felettük, de az általa megjelölt kivezető út többnyire valamilyen spirituális-etikai magatartásban nyer kifejezést. A *Fiamnak* nagyonis valóságos és keserű kifakadásokat tartalmaz a társadalom ellenmondásai, a megtiport erény és értelem, a becsülettel együttjáró nyomor stb. miatt, de Arany nem képes lázadni e jelenségek ellen a Petőfi módján, hanem valamilyen sztoikus, szemlélődő bölcsességet próbál szembeszegezni vele.

Arany lírájának egyéb, sajátosan egyéni hangjai is ebben a korszakban kezdenek kialakulni, s e lírai műveken következetesen vonul végig egy borongó, keserű, fájdalmas kiábrándultságtól áthatott hangulat. Az a darabosság, körülményesség, mely 1848 előtti lírai műveit jellemezte, itt már teljesen megszűnt. Gondoljunk csak a *Kertben* bensőséges, tiszta környezetképére, hangulatára, mely oly gazdagon szólal meg a vers első szakaszában. De ezt a költeményt is, akárcsak a többit, ugyanaz a keserűség, elégiai színezet hatja át, mely a korviszonyok miatti meghasonlottságban, helyenként eljut a pesszimizmusig.

Nem tud olyan friss, üde témához nyúlni, amelyből

valamiképp a maga csüggeteg, kesernyés lelkiállapotának rajzához ne érkeznék el.

A *Hajnali kürt* milyen érzékletesen idézi elénk a vadászatra indulók lármáját, a kürtök hangját és a kutyaugatást stb., de ebből a vidám, friss reggelből is micsoda keserű gyümölcsöt szakít, — a jelenet színességét, élénkségét csak kontrasztként használván fel a maga lelkiállapotának illusztrálására:

Vidám vadászok, menjetek!
Az ébredő pacsirta hí;
Tiétek a nap bimbaja,
Erdő- s mezőnek illati.
E szűzi lég, harmatkönyű,
Higgadt folyam, friss lengeteg;
A rózsakedv, acélerő...
Vidám vadászok, menjetek.

Én majd a reggelnek bizony
Csak már a tallóját szedem:
Nyűgözve tart egy bal szokás:
Vagy álnévvel természetem.
Jó szándokon nem mulna, de...
De mikor az úgy nem bocsát! —
Vidám vadászok, menjetek:
Jó mulatást... jó éjszakát.

Arany költészetében váltakozik a bensőséges otthoni idillbe való visszahúzódás, a világnak való hátatfordítás vágya azzal a költői felelősségérzettel, melyet 1848 előtti és alatti pályája nyomott lelkébe. Az *Oh, ne nézz rám* csak a „kis, enyhe fészket" kívánná épségben megtartani, de *A dalnok bújá*ban ismét csak a szabadságharc valósága testesül meg az átlátszó antik történelmi utalásokban. Marathon győzedelme, Spárta leányainak honszerelme és „Xerxes özön hada" mögött nem nehéz 1848—49 valóságát felfedeznünk, de ez a vers is, miként a többi, a tehetetlenség gesztusával végződik:

Én a kifáradt küzdelemnek
Hanyatló korszakán merengek,
Szemem alátekint...
Késő, habár láttam virágát,
Biztatnom a kidőlt fa ágát:
Virágozzék megint.

Arany ezen a csüggedésen és kétségbeesésen erőt véve meri csak leírni az olyan bátor versszakait, mint:

Fényes, magaszlos korban élni,
Büszkén emlékezni, s remélni,
Tinéktek adatott!
Osztozni a hősnek babérján,
Vagy bús panaszt emelni sírján:
De mindig — szabadot.

Pesszimizmusa néha egyetemes méreteket ölt, mint pl. *A világ*ban (1852), melynek hasonlatai Kölcsey *Vanitatum vanitas*ának hangulatát idézik modernebb formában.

A szertefoszlott álmú, a reményei közül a keserű valóságra ébredő ember költészete ez, de épp ez a felébredés jelenti azt a nagy lírai élményt, mely Arany e korszakának termését létrehozza. E felébredés valósága szólal meg a *Visszatekintés*ben is, mely szívszorító pontossággal és nyíltsággal fedi fel Arany belső, személyes válságának gyökereit:

Álmaim is voltak, voltak...
Oh, én ifjú álmaim!
Rég eltűntek, szétfoszoltak,
Mint köd a szél szárnyain.
Az az ábránd — elenyészett;
Az a légvár — füstgomoly;
Az a remény, az az érzet,
Az a világ — nincs sehol! —

Itt nem pusztán személyes álmokról, hanem egy egész nép álmairól van szó, és Arany költészete személyes alanyi jellegében így válik egy egész nép érzéseinek kifejezésévé. E korszak Arany-líráját tehát nem lehet pusztán egy esetleges, személyes, magánjellegű bánat ki-

fejezésének tekintenünk: ebben a lírában valóban egy „kor lelke" szólal meg! És ez adja meg Arany e költői korszakának történelmi jelentőségét is. A válság, melyen ő ezekben az években átmegy, az egész magyar nép válsága.

A személyes mondanivalótól többnyire irtózó Arany szava megered ebben a korszakban és a *Visszatekintés* hű, hiteles lírai képet nyújt belső tusáiról, viaskodásairól is:

Nem valék erős meghalni,
Mikor halnom lehetett:
Nem vagyok erős hurcolni
E rámszakadt életet.
Ki veszi le vállaimról...?
De megálljunk, ne, — ne még!
Súlyos a teher, de imhol
Egy sugár előttem ég.

Ennek a lelkiállapotnak néha allegórikus módon ad kifejezést, mint *A pusztai tűzben*, ahol a fa panaszában Arany fokozatos elszigetelődése kiált. Válságát azért kell súlyosnak éreznünk, mivel teljességgel sohasem gyógyult fel belőle, sőt a 60-as évektől kezdve ez az elszigeteltség már lírai ihlető erejét is elveszti, és a lírikus Arany huzamos elhallgatását vonja magával. Ennek a majdani hallgatásnak baljós előjelei már felbukkannak az 50-es évek elejének lírájában is, amikor a „fásult kebel" panaszát mondja ki a költő. A *Hiú sóvárgás* lelkiállapotától, érezzük, nem sok hiányzik már a meddőség állapotáig:

Vagyok pelikánja kietlen mezőnek,
Búsongó madara hives, ködös ősznek,
S mint a délre húzó daru fejem felett,
Egyhangon tördelem bágyadt énekemet.
Örömből, keservből dalforrás fakadhat,
Az elpattanó szív még egy hangot adhat:
De, mikor ízenként zsibbad el érzete,
A fásult kebelnek nincsen költészete.

A mind egyhangúbbá váló, csüggeteg versek sorában már valósággal meglepetésként hat az olyan élénkebb, ke-

sernyés humorral átszőtt költemény, mint az *Alkalmi vers*, melynek jókívánságaira a refrén gunyorosan rácáfol. A békét, virágzást, jószerencsét, egyetértést, honfi erényt stb. kívánó strófákra keserűen felel az utolsó strófa két végző sora: „Tudj'isten, mi minden nincs, — Ez új esztendőben!"

Az 50-es évek tehát Arany lírájának kétségtelen kibontakozását hozták el. Ennek a lírának központi témái: a szabadságharc és a forradalom emlékének, Petőfi emlékének ápolása (ez utóbbi még tiszta, szép kifejezést nyer az *Emlények* című 1851—55-ből való költeményben is), másrészt a csüggedéssel, mély pesszimizmussal viaskodó költői hivatásérzet érvényesülése. Arany gazdag lírai termése azonban már eleve magában hordozza pusztulásának csíráit, annak a némaságnak előjeleit, mely a magány és elszigeteltség miatt a 60-as évektől kezdve reászakad majd.

4

Arany első költeményei között már balladával találkozunk, *A varró leányok*kal. Riedlnek kétségtelenül igaza van, amikor e korai balladákat életképszerű balladáknak nevezi, hisz például a *Szőke Panni*ban a költő portrét akar rajzolni a megesett jobbágylányról, és a portré mélyén ugyanaz a szociális gondolat nyer kifejezést, amely *A szegény jobbágy* életképében is. Általában azt kell mondanunk, hogy Arany *A varró leányok* tanúsága szerint fölényesen birtokában tartja a balladai technikát. A környező valóság realista bemutatása, és az epikus témák kis keretekben való előadása bőségesen kimutatható költészetében, egészen az 50-es évek elejéig. Petőfi nyomán Arany is előszeretettel fordul ez időben az életkép műfaja felé. Ilyen életkép volt *A szegény jobbágy* is, és ilyen életkép öltözött balladai formákba a *Szőke Panni*ban. Ezek az életképszerű költemények több-

nyire híján vannak még az epikus elemnek, és inkább a mindennapok bemutatására törekednek.

Korai balladáinak életképszerűsége visszatér az utolsó ballada-korszak *Tengeri-hántás*ában, mely a balladát és az életképet egyesíti. Az életképszerűség, amely Arany első korszakának balladáiban uralkodik, és a mindennapok ábrázolására irányuló törekvés, erősen realista jelleget ad e műveinek. E realizmusnak sajátosan népi a színezete. Arany korai korszakában tehát népi, realista balladák állanak előttünk, *Toldi* népi realizmusának rokonaiként. Későbbi balladáiban (az 50-es években) Arany inkább egy történelmi realizmus érvényesítésére törekszik. De mind a népi, mind a történelmi realista jellegű balladákban Arany hű marad azokhoz a népköltészetről alkotott eszményekhez, melyeket ő maga is oly következetesen hirdet prózai írásaiban. Az utolsó korszak balladái között is vannak újszerűen társadalombíráló művek *(Híd-avatás, A képmutogató* — illetve a *Tengerihántás)*. A burzsoá irodalomtörténet általában a lélektani elemet és a tragikumot hangsúlyozta ki Arany balladáiban. De ez a lélektaniság és magának a morális tragikumnak túlságos középpontba állítása Arany balladáinak csupán egy töredékét jellemzi, és éppen azokat, melyek mögött Arany mély költői és világnézeti válságának sugallatára lehet gyanakodnunk. Még az olyan balladákban is, mint az *Ágnes asszony*, nem annyira a lélektani-morális mozzanatokban bontakozik elő a mű szépsége, jelentősége, mint inkább az idő múlásának, az emberi sors megváltozhatlanságának abban a megragadó érzékeltetésében, mellyel a költemény utolsó strófái szolgálnak.

Hogyan alakul ki Aranynál a ballada-műfaj és technika, hogyan születik meg Arany ballada-művészetének gyakorlata? Láthattuk már, hogy a *Rózsa és Ibolyá*ban milyen örömmel fordult Arany a parasztmese tematikájához, de ez a témakör nem elégíthette ki, mivel a parasztmese műfajában nem nyújthatott elegendő jellem- és lélekábrázolást.

A *Rózsa és Ibolya* egyéb okok miatt is, melyekről már szóltunk, folytatás nélkül marad Arany költészetében. Annál inkább vonzódik Arany már pályája első szakaszában 1. a realista életképhez, 2. a kisméretű epikus cselekményhez.

Az életképszerűségre-törekvés mutatkozik meg a már említett költeményeken kívül a későbbiek sorában a lacikonyhát bemutató 1850-es vers nagyszerű valóságrajzában, mely oly szemléletesen idézi elénk a vásár életét, a köszörűs gépét, a ponyvaárust, a lacikonyhák sorát, a zenekarokat, a sátrak belső életét, a mulatozó legényeket, a kocsmárosnét és húgát stb. De ugyanez az életképszerűség érvényesül a *Családi kör* aprólékos, bensőséges idilljében is. Hasonlóan realista életkép, illetve portré *A falu bolondja* és a *Furkó Tamás* is.

Vannak azonban olyan művei, mint pl. *A betyár* vagy a *János pap országa*, melyekben azt a törekvését figyelhetjük meg, hogy kisméretű formában epikus cselekményt mondjon el. Ebbe a csoportba tartozik a *Rózsa Sándor*, mely már csaknem balladának tekinthető, annak ellenére, hogy Riedl és a többi irodalomtörténész nem ilyenként foglalkozik vele. *A betyár*hoz és a *Rózsa Sándor*hoz hasonló kisepikai művektől csak egy lépés a balladához, melynek technikája *A varró leányok* tanúsága szerint már amúgy is Arany birtokában van. *A betyár* még fejezetekre osztott költői elbeszélés, a *Rózsa Sándor* egységes cselekménye és formai egyöntetűsége azonban sokkal közelebb áll a balladához. Arany tehát az életképszerű balladákkal egy időben több olyan verset alkot, melyek ezekkel épp realista jellegük miatt rokonok. Portrékat rajzol *(Furkó Tamás, Magyar Misi)*, környezeteket ábrázol *(A lacikonyha)* — és ugyanakkor epikus cselekményeket sűrít tömör, szűk keretbe *(Rózsa Sándor, János pap országa, A betyár)*. *A varró leányok* kivételével e korszak művei erősen realista és kisepikai jellegűek, és az életképszerűség többé-kevésbé valamennyin uralkodik.

Az imént felsorolt művekben Arany népies-realista törekvése érvényesül. Hozzájuk még a későbbi korszakból az olyan adomaszerű, erkölcsi tanulsággal bíró kisepikai-novellisztikus művek tartoznak, mint *A fülemile* és *A bajusz* (az előbbi a pereskedés, az utóbbi a babona ellen). Arany költészetének ezt a népies-realista szakaszát később a történelmi témák, a történelmi realizmus szakasza váltja fel. E művek konkrét célzattal szólnak a költő korához: a szabadságharc vagy a Bach-korszak magyar népéhez. A *Rákócziné* végtanulsága („Oroszlányom Harca nem lesz hiában!") 1848 felé szól, a *Rozgonyiné* pedig, a magyar nő hősiességének, kitartásának és hűségének ez az apoteózisa, 1852 honvédözvegyeinél, a bebörtönzött magyar forradalmárok és hazafiak hitveseinél kereshette igazi visszhangját. Ezekben a történelmi balladákban épp aktuális politikai célzatuk miatt tiszta előadás, világosság, érthetőség érvényesül. A balladai elhagyást és sűrítést többnyire csak a párbeszédes részeknél találjuk meg, ahol nem léphetnek fel értelemzavaróan. Ezt a két költeményt bármiféle kommentár nélkül bárki azonnal megértheti. *Meglepő, mily mértékben hiányzik a balladai homályosság Arany e korszakbeli balladáiban.* De ez természetes is, mivel Arany azt akarta, hogy *értsék* a kortársak ezeket a műveket, és első hallásra megfejthessék a történelmi példák aktuális értelmét.

Arany közérthetőségre való törekvésére jellemző példa *A walesi bárdok* is. Ez a költemény az angol történelem egyik eseményébe álcázza ugyan azt a helyzetet, mely Magyarországon a forradalom hóhérjának, Ferenc Józsefnek látogatásával adódik, mégis félreérthetetlenül világos a téma valódi célzata, aktualitása, jelenre vonatkozása. És ugyanígy a formában, a szerkezetben is egyszerűséget, világosságot látunk. Az elhagyás itt is többnyire csak a párbeszédes részeknél mutatkozik meg. Minél virtuózabban szerkeszt Arany, annál inkább kidomborítja a ballada sűrített cselekményvonala a mélyen rejlő eszmei mondanivalót. Az *V. László*ban és a *Szondi két apródjá*ban kétségtelen bravúr

nyilvánul meg, de ez a bravúr és általában a formai virtuózitás alárendelt a költeményben kifejezett eszmei mondanivalónak. Figyeljük meg, hogy a *Szondi két apródja* egész szerkezete, felépítése mennyire szolgálja az eszmei mondanivaló megérthetését. Aranynak talán legvirtuózabban megszerkesztett költeménye ez, pedig a fogás, mellyel feladatát megoldja, ugyancsak egyszerű.

Az egész ballada két egymás mellett futó, egymástól független szálból szövődik össze, melyek azonban mégis egymást kiegészítve adják össze magát a történetet. Ali küldötte csábító képekben festi a kényelmet és a kényeztetéseket, melyekben részük lenne, ha megölt urukat megtagadnák. A küldött beszédének versszakai a két apród énekének szakaszaival váltakoznak — az apródok a küldött rábeszélését feleletre sem méltatva, Szondi halálát éneklik meg.

A bevezető versszak a drégelyi tájat eleveníti meg, „az ádáz tusa" hangulatában — s ebből a tájból, melynek festéséhez Arany olyan nagyszerű és csoportosításukban mégis oly zenei hatású szavakat használ, Szondi sírja emelkedik ki, melyet Ali kopjával jelöltetett meg:

Felhőbe hanyatlott a drégeli rom,
Rá visszasüt a nap, ádáz tusa napja;
Szemközt vele nyájas, szép zöld hegy-orom,
Telején lobogós hadi kopja.

A második versszak valamivel szürkébb színekkel, inkább csak a cselekmény színterét s szereplőit jeleníti meg: a Szondi sírján térdelő két apródot, s alant a völgyben Ali táborát. A harmadik versszak azonban már azokkal a pompázó hasonlatokkal telik meg, melyek egyébként az egész versen végigvonulnak, édesen és megigézően, Ali küldöttének beszédében. A török költészet hasonlatait, képeit, játékait használja fel a vers néhány helyén Arany — mégpedig nem csupán a török küldött beszédének csábító, kísértő célzatát hangsúlyozandó — de azért is, mivel e díszek szépségében, színességében őmaga is költői örömét leli.

A harmadik versszakban Ali beszél, s figyeljük meg, hogy Arany itt a török beszédmód díszességét a beszélő jellemének érzékeltetésére is felhasználja. *Túl sok* dísz zsúfolódik egymás mellé Ali basa mondataiban, s az egyébként költői képek ebben a zsúfoltságukban visszatetsző hatást keltenek — a költészet *édessége* helyett egy gyűlöletes zsarnok *édeskésségének*, álnokságának képét sugallják:

Mért nem jön a Szondi két dalnoka, mért?
Bülbül-szavu rózsák két mennyei bokra?
Hadd fűzne dalokból gyöngysorba füzért,
Odaillőt egy huri nyakra!

Emlékezzünk az első két versszak komor képére, a „felhőbe hanyatló" rommal, a magányos sír kopjadíszével, mely a hazája földjét védelmező hőst takarja — s émelyítőnek fogjuk érezni a basa cikornyás beszédét — a fülemüle-szavú rózsák bokránák, s a dalokból font gyöngyfűzérnek emlegetését! De Arany épp ezt a visszatetszést akarja bennünk felkelteni — miközben maga is úgy fűzi a vers szavait, gondosan, válogatással, mintha az Ali basa szeme előtt lebegő képet akarná költeményében felkelteni: „Hadd fűzne dalokból — gyöngysorba — füzért — Odaillőt — egy huri nyakra".

Felelet helyett a két apród a drégelyi ostrom történetét és Szondi halálát énekli — de a küldött, akit a visszautasítás nem tántorít meg tervében, minden rábeszélő készségét összeszedi most, s a török lakoma élvezeteinek kísértő képével próbálja megingatni Szondi két apródját.

És ezt az ünnepet Arany egy puszta felsorolással: „Serbet, füge, pálma, sok déli gyümölcs..." — egész színességében, szemléletesen jeleníti meg. Most az apródok éneke hirtelen a várostrom képét szegezi szembe — komor, rettentő képet — s ebben a basa lakomájáról rajzolt kép kemény visszautasítása is rejlik.

Arany szándékosan állítja egymás mellé ezeket az ellentétes hangulatú jeleneteket — két világ ellentétét kívánja

velük kifejezni. Az egyik világ: a hódítóké, a hazájukat védő népek eltipróié — a másik világ azoké, akik a vérszomjas janicsároknak nem csupán a harctéren, de magukra maradottan is ellenállnak. · Arany az egyes versszakok hangulatával, sőt zenéjével érezteti, melyik a valóban erősebb a két világ közül. Milyen lágyan, behízelgően hangzanak a basa küldöttének sorai:

Szép úrfiak! a nap nyugovóra hajolt,
Immár födi vállát bíborszínü kaftán,
Szél zendül az erdőn, — ott leskel a hold:
Idekinn hideg éj sziszeg aztán!

De a versszak utolsó sorába, az előző sorok lágysága után új, bántó hang is beleszűrődik: „Idekinn hideg éj *sziszeg* aztán!"... E szóválasztással Arany nem csupán az éjszaka „sziszegését" idézi elénk, hanem a gyűlöletet is, melyet a mézes ígéretek csak alig lepleznek.

Mennyi drámai fokozatot lehet megkülönböztetni a basa küldöttének beszédében, s az apródok énekében is. Az előbbinek szavai kezdetben olajozott könnyűséggel ömlenek, majd az ifjak szilárdsága láttán mind akadozóbbakká válnak. A küldött mondanivalója egyre inkább veszít feszültségéből, erejéből. Érvei lassankint kifogynak — az árulás érvei lépésről lépésre semmisülnek meg a hűség és a becsület ellenérvei előtt. Mily pontosan érzékeltetik a küldött akadozását, biztonságának megingását e sorok:

Aztán — no, hisz úgy volt! aztán elesett!
Zászlós kopiával hős Ali temette;
Itt nyugszik a halmon, — rövid az eset —
Zengjétek Alit ma helyette!

És míg a küldöttet a megzavarodó ember lazuló mondataival beszélteti a költő, addig az apródok énekében a szenvedély fokozódó erejét érzékelteti. És ez az ének annál drámaibbá, annál erőteljesebbé válik, minél közelebb jutunk Szondi hősi halálához:

Hogy vitt ezerekkel! hogy vitt egyedül!
Mint bástya, feszült meg romlott torony alján:
Jó kardja előtt a had rendre ledűl,
Kelevéze ragyog vala balján.

Arany nem rajzolta meg külön az apródok és a küldött beszélgetésének jelenetét — ezt a részletet szándékosan hagyta „balladai" homályban, de épp ez a részlet válik különösen élessé szemünk előtt. A vers két képet helyez egymással szembe: az egyik, a küldött szavai nyomán, a basa kegyeit mutatja meg — a másik, az apródok énekében, Drégely várának elestét és Szondi halálát. De a két képen keresztül a költő még sok egyebet is láttat velünk: anélkül, hogy leírná a basa küldöttét, szavai nyomán egész jellemét el tudjuk képzelni. Sőt még azt is megérezzük, anélkül, hogy a költő erre külön figyelmeztetne bennünket, mennyire fogytán már türelme:

Rusztem maga volt ő!... s hogy harcola még,
Bár álgyugolyótul megtört ina, térde!
Én láttam e harcot! Azonban elég:
Ali majd haragunni fog érte.

Maga mondja ki türelmetlenül a dicsérő jelzőket, csakhogy küldetésének minél előbb eleget tehessen. S ez a türelmetlenség kifejezést is nyer két rövid szóban: „Azonban elég..." — e szavakkal ő maga szakítja félbe magát. Szinte a beszélő ingerült mozdulatát is látjuk, mellyel szavait kíséri: „Ali majd haragunni fog érte." Mintha megbánta volna már, hogy a legyőzöttekkel, a kényére-kedvére kiszolgáltatottakkal ennyit alkudozott.

Énekük utolsó előtti versszakát mondják most el az apródok — de ez a versszak az egész költeménynek is csúcspontja. Benne válik ugyanis teljessé Szondi sorsa és dicsősége.

Már a versszak első sorában belső rímek csengése figyelmeztet bennünket a költő mondanivalójának fontosságára: „Mint hulla a hulla!" — kiállítják az apródok ujjongón.

S ugyanilyen belső rímek vezetik be az utolsó két sort is, melyeknek költői fenségében a hős alakja felma gasztosul:

Ő álla halála vérmosta fokán,
Diadallal várta be végét.

Ez a befejezés méltón zárná le akár az egész verset is, Arany azonban igen jellemző módon a balladát drámai fordulattal zárja le, s ezzel a költői szépségek közül művét közelébb viszi az időszerű mondanivalóhoz, a *Szondi két apródja* konkrét, politikai célzatosságához.

A basa küldöttje ugyanis végképp türelmét veszti; eldobja álarcát, s *igazi* véleményét mondja ki Szondiról, brutális durvaságba csap át a hangja.

Eh! vége mikor lesz? kifogytok-e már
Dicséretiből az otromba gyaurnak?
Eb a hite kölykei! vesszeje vár
És börtöne kész Ali úrnak.

Az utolsó szó az apródoké, s ez: az átok szava! De Arany versében a basára mondott átok az 1848-as forradalom és szabadságharc eltipróinak fejére is száll. Arany abban látja a költő hivatását, hogy ezt az átkot az egész nép nevében mondja ki:

Apadjon el a szem, mely célba vevé,
Száradjon el a kar, mely őt lefejezte;

A *Szondi két apródja* ebben az átokban válik a török hódoltság Magyarországának valósága mellett a *szabadságharc utáni Magyarország* valóságának megszólaltatójává.

Az *V. László* szerkezeti megoldása (két külön, párhuzamosan futó, de egymást támogató, egymást magyarázó cselekmény) szintén formai bravúr, de éppen nem öncélú, és nem megy a világosság rovására. Hisz ennek a költeménynek, éppúgy mint a *Szondi két apródjának*, megvolt a maga

hazafias célzata; a „visszajő a rab" végsor biztatás az osztrák börtönökben sínylődő hazafiak hozzátartozóinak. A *Zách Klára* homályát — mint erre Riedl helyesen rámutat — a téma kényessége indokolja, de a balladai homály itt ugyancsak nem az értelem rovására érvényesül, mert még ennek a témának is meglehetett a maga politikai akusztikája a szabadságharc utáni időkben.

Arany e korszakbeli balladái tehát többnyire konkréten politikai célzatúak, és a 48-as, valamint a forradalom bukása utáni politikai, történelmi körülményekből születnek meg. Formájuk is alkalmazkodik ezekhez a feltételekhez. Félreérthetetlen politikai tartalmak, célzatok szólalnak meg bennük, és általában világosságukkal, sohasem öncélú formaművészetükkel szélesebb körű megértésre tartanak igényt.

Arany utolsó balladakorszaka az úgynevezett *Őszikék*-korszak (1877). E korszak balladáinak sorában két csoportot különböztetünk meg: 1. határozottan realista, társadalomábrázoló vagy életképszerű balladák *(Híd-avatás, A képmutogató, Tengeri hántás)*, 2. morális-lélektani jellegű konfliktusokon épülő balladák *(Tetemrehívás, Éjféli párbaj)*. E balladacsoport kettőségének az lehet a magyarázata, hogy Aranynál a 60-as évektől kezdve a társadalmi-történelmi mondanivaló mind inkább helyet ad egy morális jellegűnek — mely az utolsó korszak egy részében is érvényesül. Ez az utolsó korszak, a lírai fellendülés korszaka Arany ihletének utolsó nagy fellobbanásaként a kor ábrázolására is mutat törekvést — annak a kornak ábrázolására, melyben Arany annyira idegennek érezte magát. E törekvés gyümölcsei e korszak társadalomábrázoló, realista balladái, vagyis a fentebb említett első csoport. Arany kései balladái közül a *Tengeri-hántás* a szerkezeti lelemény, a tartalmat kidomborító formai gazdaság remek megoldásaival szolgál. Riedl utal arra, hogy az életkép, melybe a balladacselekmény beleilleszkedik, mennyire összehangolódik a balladai történettel az egyes strófák végén

elhangzó közbeszólások révén, melyek az őszi éjszaka eseményeiről tudósítanak bennünket. De ezeknek a közbeszólásoknak sajátos szerepük van a ballada befejezésében is. A közbeszóló, aki már sokallja is Tuba Ferkó és Dalos Eszti történetét, mely talán álmodozásra készteti a lányokat, az óraütés ürügyén félbeszakítja a történetet, hisz annak befejezése a hallgatók előtt amúgy is ismert — de az olvasók számára ismeretlen. Az óraütés éppúgy, mint a többi közbeszólás a balladában, mondhatnók „végszóra" történik, s mintegy a balladai cselekmény illusztrálására következik be. Az adonyi torony órájának ütése éppen akkor szólal meg, amikor a történetben Tuba Ferkó toronybamászásához érkezett az elbeszélő. A félbemaradó mese a lohadó tűz mellett a legények és leányok képzeletében folytatódik tovább — hisz az óraütéssel a torony adott jelt magáról, melyre Tuba Ferkó már felkapaszkodott — és az éjszaka csendjében a ballada valóban *hallatja* is velünk a falu felett lepedőjükön elröppenő zenészek játékát, melyből immár Tuba Ferkó furulyája is kihallatszik. A hallgatók képzeletében folytatódó mese tehát hallucinációba vált át — és mi, az olvasók csak ennek a fogásnak jóvoltából találjuk ki az elmondott történet befejezését, Tuba Ferkó lezuhanását, halálát — melyet egyébként a költő elhallgatott. Mesteriek a balladát befejező sorok is, melynek üteme, valamint a zárósornak az előbbi sorvégre rímelő belső ríme, a levegőben tovatűnő, szelek szárnyán messzeszikló zenét hallatja velünk :

Magasan a levegőben
Repül egy nagy lepedő fenn :
Azon ülve muzsikálnak,
F u r u l y á l n a k, ellünőben.

Arany balladáinak legfontosabb problémáit a konfliktus és a tragikum szerepének megvilágításából érthetjük meg. A polgári irodalomtörténetírás erősen kihangsúlyozta Arany tragikumának jelentőségét. Ez a tragikum kétségtelenül fel

is fedezhető Arany balladáiban és epikus költészetében általában, de semmiképpen sem tekinthető egyeduralkodónak.

A tragikum konfliktusból származik. Az igazán mély és a valóságot drámaian feltáró tragikum mögött mindig nagy konfliktusok rejteznek. Tudjuk, egy konfliktus annál mélyebb, annál élesebb, minél hatalmasabb társadalmi-történelmi erők csapnak össze benne, minél mélyebb történelmi-társadalmi ellentétek kerülnek benne kifejezésre. Vajon Arany balladáinak tragikumában ilyen mély társadalmi-történelmi konfliktusok rejteznek-e? Nem. Arany tragikuma többnyire lélektani, morális jellegű. Ez ugyan nem lenne feltétlenül gátja, akadálya a társadalmi-történelmi konfliktusnak. De Arany a lelkiismeret, a meghasonlás miatt bűnhődő hősök, illetve hősnők sorsában többnyire nem történelmi-társadalmi, hanem csak morális-lélektani konfliktusokat fejez ki. Riedl helyesen utal rá, hogy Arany balladái, sőt epikai műveinek egy része a bűn és bűnhődés nagy témáját fejezi ki. De ez a bűn és ez a bűnhődés sohasem történelmi-társadalmi, hanem mindig lélektani, morális jellegű Aranynál.

Azt mondhatjuk-e, hogy általában Aranynál a konfliktusok elmosódottak, illetve lélektani, morális jellegűek? Éppenséggel nem. Arany legjelentősebb és legmélyebb realizmusról, legkonkrétebb politikai-társadalmi célzatról tanúskodó balladáiban igen éles konfliktusokat fedezhetünk fel, hatalmas társadalmi-történelmi erők összecsapásait, de ezekben a balladákban tragikumnak nyomát sem leljük. Ilyenek elsősorban a kőrösi korszak balladái. Ezekben a balladákban a konfliktusos jelleg az uralkodó. A *Szondi két apródjá*ban a hűség és megalkuvás konfliktusát figyelhetjük meg. A hősök itt is elbuknak, de bukásukat nem tragikusnak, hanem hősinek, felemelőnek érezzük. Még élesebb *A walesi bárdok*ban a hűség és árulás konfliktusa. De a walesi bárdok bukását sem érezhetjük tragikusnak; ellenkezőleg: mártíromságukban diadalmas hősökként állanak előttünk. Konfliktust tartalmaz a *Rákócziné*-ballada is, a közösségi

feladat és a magánéleti boldogság ütközik össze benne, és a konfliktusból itt is az áldozatot vállaló, önmagát feláldozó asszony hősiessége derül ki tanulságként. A *Rákóczinéballada* is teljességgel híján van bármiféle tragikumnak. Konfliktust találunk a *Zách Klárában* is, a becsület és a feudális hűség konfliktusát, és a hős bukását itt sem tragikusnak, hanem lázadásában, királyellenességében éppoly felemelőnek és hősiesnek érezzük, mint a *Szondi két apródjáét*, vagy *A walesi bárdokét*, illetve *Rákóczinéét*. Arany balladáinak tehát van egy csoportja, melyből teljességgel hiányzik a tragikum, s melyben a konfliktus nagy történelmi-társadalmi erők összeütközéséből származik. Ez a konfliktus mindig hősi, felemelő.

Meg kell említenünk, hogy Arany némelyik művében a konfliktus az osztálytársadalom valódi arcát leplezi le, az osztálykonvenciók, elfogultságok embertelenségét bizonyítja. Ilyen konfliktust láthatunk a *Katalin*ban és *A képmutogatóban*, ahol a feudális konvenciók és az egyéni boldogságra törekvés összeütközéséből jön létre a tragikus kifejlet. Ez a tragikum azonban nem lélektani, nem morális jellegű. E tragikum olyan konfliktusból ered, mely kiélezett társadalmi ellentétekből származik. A *Katalint* és *A képmutogatót* tehát nem lehet az *Ágnes asszony-*, *Tetemrehívás*-típusú tragikumos balladák csoportjába sorolnunk, a hősök bukása ellenére sem.

Külön csoportot alkotnak az olyan Arany-balladák, amelyekben bukás tanúi vagyunk, és ez a bukás konfliktusból származik, mégpedig az elnyomott, kizsákmányolt, nyomorúságba taszított egyén, és a kegyetlen, kíméletlen társadalom konfliktusából. A nyomor, a szegénység sodorja bukásba a *Híd-avatás* alakjait, közvetett módon a *Tengerihántás* parasztballadájának hőseit, valamint *Szőke Pannit* is. Arany balladáinak van tehát egy csoportja, melyben a konfliktus társadalmi jellegű, a bukás ugyancsak társadalmi viszonyok eredménye, de a bukásnak, valamint a konfliktusnak hősi jellege nincs. Ennek ellenére ezek az Arany-balla-

dák éppoly realisták, mint a hősi konfliktusú történelmi balladák — sőt realitásuk még fokozott erővel is jelentkezik.

5

A balladák az 50-es évek termésének legjavából valók. Arany e korszakában vajmi kevés befejezett epikus művével találkozunk. A töredékekben maradó nagy tervek korszaka ez. A befejezetlen művek sorában mindeddig nem részesült figyelemben a *Katalin* (1850), holott ez Petőfi sugalló hatását világosan mutatja, s bizonyos értelemben elő is készíti a későbbi, gazdag ballada-termést. Meglepő, hogy a *Murány*hoz hasonlítva, a *Katalin* mennyivel gazdagabb, felszabadultabb ihletről tanúskodik. A *Katalin* képei lírai színekben ragyognak, gyengéd árnyalatokban gazdagok, s némelyikük — mint például a szerelmi boldogságot bemutató — egy Aranynál vajmi ritka mámor-érzést fejez ki: A *Murány* hűbéri idillje helyett a *Katalin*ban a „vas kényúri gőg" szörnyűségének rajzát kapjuk, a „kevély bűn méltóságának", a „hiú dölyf" takarta pokolnak leleplezését. De Petőfi hangját leginkább az olyan részletekben ismerhetjük föl, melyek a kunyhók népére utalnak, a „becsület, munka és nyomor" kapcsolatára, vagy amelyek a munka olyan szemléletes, friss képét nyújtják, mint a sziklabolt fejtése stb. A *Katalin*ban a várúr és a szolgák viszonyának ellenséges, kiélezett volta ugyancsak Petőfi sugallatára mutat, nemkülönben magának a cselekménynek végsőkig feszített romantikája. De vannak a *Katalin*ban mozzanatok, amelyekkel több Arany-balladában ismét találkozhatunk. A tragikus kimenetelű szerelem, a szerelmesek végzetszerű pusztulása stb.: mindez újból előbukkan majd a *Bor vitéz*ben, az *Éjféli párbaj*ban is. Arany „tragikus" szemlélete, melynek nyomát nem találhattuk még a forradalom előtt: most kezd kibontakozni.

Arany valamikor népi hőst akart megénekelni, és a hősi jellemek, a hőskorszakok továbbra is vonzzák. Történelmi balladái csupán hősi epizódot, nagy jellemeket élesztenek. Az 50-es évektől kezdve epikája előtt két út nyílik : az egyiket a *Bolond Istók* — a másikat a *Buda halála* jelöli.

Az előbbivel kétségtelenül Arany egy merész, realista kísérlete marad csonkán. A *Bolond Istók* humora, bensősége, valóságábrázolása, korfestése : megannyi mozzanat, melyek miatt e mű félbemaradását ugyancsak fájlalhatjuk. Van a *Bolond Istók*ban valami *Az apostol* végsőkig fokozott komorságából, az emberi nyomor megrendítő túlságának ábrázolásából. Az első énekben Arany sokkal inkább hű a Petőfi teremtette hagyományhoz, mint később, a második énekben, melynek kesernyés hangja néhol már az *Őszikék*kével közös. De Arany ezt a művet az „apadó erű" ihlet alkotásának érzi, „hű Toldi, Csaba" felé int benne búcsút — és : „Rég törve lelkem, és a test beteg. — Ily hangulathoz Istókom talál ma" — vallja.

Felmerülhet a kérdés, vajon Arany nem a népi, realista művészetnek fordít-e hátat, amikor a *Bolond Istók*ot abbahagyja? Hisz e mű hőse : népi alak, s környezete, a világ, amelyben mozog — cigányoké, vándorszínészeké, a kortársi Magyarország annyi másféle típusáé — Arany számára a realista ábrázolás kitűnő alkalmait nyújthatták.

De Aranyt mindez nem elégíti ki, mégpedig azért nem, mert Bolond Istókot nem tudja igazán — *hősnek* ábrázolni. Ő nagynak akarja látni a népet, és olyan kort keres, melyet *hőskornak* érezhessen. Ezért fordul tehát el a kortársi világtól a mondai múlt felé. De ez az elfordulás : nem a realista művészet megtagadása, mivel Arany a múltat is egy sajátos, történelmi realizmussal akarja felélesztení. A hőskorszaknak : *a nép hősi korszakúnak* kell lennie. Ezt keresve jut el a hun-trilógiához, és ez erősíti meg szándékában, hogy *Toldi szerelmét* is megalkossa. Az irodalomtörténészek helyesen mutatnak rá, hogy Arany a nép fogalmát a múltban igen széleskörűen érti.

Arany a *Bolond Istók*ban a verses regény műfaját kívánja továbbfejleszteni, azt a műfajt, melyben Puskin *Anyéginje* és Byron *Don Juan*ja már oly jelentős határkőt képez. Arany bőségesen él a *Bolond Istók*ban a lírai kitérések alkalmaival, és az első ének bevezetését valóságos ars poeticai fejtegetésre használja fel. Megfigyelhettük *Toldi estéjé*nek hangulati egységében a humor és melankólia sajátos összekapcsolódását. Hasonlóan összetett, bonyolult hatásra törekszik Arany a *Bolond Istók*ban is, amikor a derű és fájdalom villódzását próbálja kesernyés-színes egységben megteremteni. Ezt a sajátos hangnemet nevezi ő „nedély"-nek vagy másképp „halandó létünk cukrozott epéjének". Az első ének bevezetése csupa ilyen kontrasztot foglal egységbe: a langy májusi reggel permet-esőjét, a szép hölgy szemének könnyét és mosolyát, a magyar sírvavigadást stb.

A *Bolond Istók* első éneke a keserű humor lírai színekben is gazdag példáival szolgál. Petőfi realizmusának továbbfejlesztését figyelhetjük meg a *Bolond Istók* első énekének genre-jellegében. Maga ez az egész első ének a csőszkunyhó nyomorának bemutatásával és Bolond Istók keresztelőjének eseményeivel, alakjaival, valójában a Petőfi genre-kép továbbfolytatása. A csősz maga is genre-figura, és a genre-realizmus remek példáival szolgál a cigányok képe is. Megfigyelhetjük azonban azt is, hogy Arany jelentősen továbbfejleszti Petőfi genre-realizmusát. A részeges, lusta csősz alakja ugyanis túlnő a genre-realizmus keretén. Arany ennek a típusnak megrajzolásánál az elesett, elnyomott szegény ember szívének, érzéseinek mély, együttérző ábrázolásáig jutott el. A csősz két ízben sír felesége halála, illetve leánya szégyene miatt. Első ízben amikor rájuk talál, és elsősorban magát siratja, könnyeinek oka voltaképpen önzés, a szegény, elesett ember nagyonis érthető önzése. Már maga ez a mozzanat is túlfejleszti a csősz alakját a voltaképpeni genre-realizmuson, de Arany ennyivel sem éri be, és megmutatja ezt a típust a későbbiekben, amikor könnye már nem az önzésből, hanem mély gyengédségből fakad.

Arany a genre-realizmus Petőfinél kialakult valóságábrázoló módszerén túlhaladva, az emberi szív mélyeibe hatol le, és a magyar irodalomban akkor még páratlan megfigyeléssel és ábrázolói hitelességgel fejleszti a típust mélyen egyénivé. A *Bolond Istók* csősz-alakjához hasonló parasztábrázolást még nem ismerünk a kortársi magyar irodalomban. A nép érzésgazdagságának és a nyomor, az elesettség által eleve meghatározott érzések bonyolultságának ilyenfajta bemutatásával majd csak Móricz Zsigmondnál találkozunk.

Az 50-es évek epikus termésében sajátos, a realizmus felé mutató kísérletről tanúskodik a *Bolond Istók*. Nem véletlen, hogy Arany ezt a leginkább realista, a maga korát bemutató művet befejezetlenül hagyta és a harmadik, negyedik éneknek is a terve készült el csupán egy 1880 júniusi akadémiai ülésre szóló meghívó hátlapján. A *Bolond Istók* témája már bennfoglaltatik *A falu bolondja* című töredékben, mely „azt akarja feltüntetni beszély alakban, mivé lesz a nép közt egy olyan költői természet, mely a mostoha körülményekből soha ki nem fejlődve nyomtalanul vész el. Később az alapeszmét nagyobb mérvben a *Bolond Istók*ba vittem volna át". A *Bolond Istók* részben a paraszti világ képét nyújtotta volna, és Barta János utal rá, hogy „Aranynak itt olyan paraszti élményei szólalnak meg, melyeket másutt elhallgat". Arany legtisztábban realistának ígérkező műveként áll előttünk ma is a *Bolond Istók*. Ez a realizmus lényegesen különbözik *Toldi*étól, és helyenkénti bőbeszédűsége, terjengőssége ellenére olyan nagyigényű valóságábrázolást nyújtott volna, amilyennel az 50-es évek magyar regényeinél egyáltalában nem találkozunk. A *Bolond Istók* társadalom-ábrázolása továbblépést jelentett volna a magyar realizmusnak *A falu jegyzőjé*vel kibontakozó művészetében.

*Buda halálá*ban *Toldi* költője olyan témához nyúl, mely nagyszerűségében, hősi jellegében a magyar nép megíratlanul maradt nagy nemzeti eposzáért nyújthatott volna kárpótlást. Tragikus, komor színekkel a hősmonda ürügyén voltaképp népe sorsának mesés képét festi meg. Ő, aki a nemzet történelmének egyik leggyászosabb korszakát élte át: ősi bűn miatt elszenvedett bűnhődésnek akarja mutatni az 1849 után bekövetkezetteket. Riedlnek bizonyos mértékben igaza van akkor, amikor a *Buda halálát* is a bűn és bűnhődés nagy drámájának és epikájának fogja fel.

Már Péterfy Jenő rámutatott arra, hogyan keresi Arany az összefűző kapcsot, mely egységbe fogná a Csaba-mondaanyag széthulló részeit. Nem véletlen az, hogy Arany ezt a kapcsot egy morális mozzanatban, Etele testvér-gyilkosságában találja meg. Bóka László utal rá helyesen, hogy Arany leszűkítette itt azt a korproblémát, melyet szélesen kívánt ábrázolni. Attilának egy hibája válik az eposz központi problémájává, s nem a régi győzi le az újat, mint *Toldi estéjé*ben. Arany értelmezése szerint a magyar történelem előkorában egy testvérgyilkosság áll: Etele, a rokon hun nép fejedelme meggyilkolja bátyját, Budát. Ennek a bűnnek következményeként vonul végig a tragikus csapások, vereségek sorozata a hun és magyar történelmen. Arany mintegy arra kívánna célozni, hogy 1849 is ennek a bűnnek késő kihatásaként szakad a népre.

Kétségtelen, hogy Arany az ősi monda mélyén rejlő erkölcsi tanulságot célzatosan a maga kora számára élezi ki: a széthúzás, az egység megbontása, a viszálykodás bűne rányomja bélyegét az egész magyar történelemre, s az ő felfogása szerint szükségszerűen vezet el a szabadságharc bukásához is. Etele bűnét Arany intő példaként kívánja a nép elé állítani egy olyan korban, amikor felbonthatatlan egységbe kellene kovácsolódnia, hogy fennmaradhasson.

De nemcsak emiatt fordul Arany az ősi hun mondák felé. Az osztályokra tagolt, az elnyomás és kizsákmányolás elvére felépült Magyarországból az őskommunizmus korának boldogabb, emberségesebb ideje felé fordítja tekintetét. Népi jellegű művet kíván alkotni *Buda halálá*ban is, Etele alakját mint egy népmonda hősét rajzolja meg. De műve mégsem emelkedik *Toldi* magasságaiba. Nem azért, mintha Etele korát nehezebben tudta volna életre kelteni, mint Nagy Lajosét, hanem mivel a forradalom felé haladó ország lendülete, várakozása helyett most a bukott forradalom légköre veszi körül és súlyosodik szívére. *Toldi*ban egy felfelé emelkedő, forradalom felé haladó kor műve áll előttünk, a *Buda halálá*ban egy hanyatló kor bélyegét érezhetjük.

Ennek ellenére a *Buda halálá*nak számos részletében költői tehetségének rendkívül magas szintjén mutatkozik meg Arany. Magának az eposznak nyelve is, a népi és a régies elemek összeötvözöttségében, a költő legnagyobb teljesítményei közé tartozik. Az a képszerűség, szemléletesség, melyet *Toldi*ban megcsodálhattunk, itt még tömörebb, megkapóbb módon jelentkezik. Hatalmas jelenetek, vadászatok, hadi élet, tanácskozások képei váltakoznak gyengéd, lírai színezetű részekkel. Az előadásmódba átvitt valamit Arany a balladákból, ezeknek feszültsége, drámaisága tölti be *Buda halálát* is. Általában a *Toldi estéjé*ben megmutatkozó drámaiság éled fel új erővel ebben az elbeszélő költeményben.

Barta János utal arra, hogy Arany *Buda halálá*ba sok mindent beolvasztott a maga korának mozzanataiból, eseményeiből, s mintegy kereste a formát „annak elmondására, ami az életben vele történt". Mindez helytálló, és *Buda halála* nem egy jellegzetességének magyarázatát nyújtja. Barta rámutat azokra a mozzanatokra is, melyek — különösen a nők és a fejedelmi udvar életének rajzában — Arany geszti éveiből származhatnak.

De vannak nem csupán *Buda halálá*nak, hanem már korábban, az elő-dolgozatoknak egyéb, a magyar nép történel-

mével szorosan kapcsolódó és az 1849 utáni viszonyokra vonatkozó célzásai is. Arany eredetileg honfoglalási eposznak szánta művét és középponti témául azt a küzdelmet választotta, melyet Csaba az apja halála után feltámadó, addig leigázott népek ellen vív. Ebben a gondolatban kétségtelen visszhangját kell lelnünk a szabadságharc alatti nemzetiségi eseményeknek, a magyar nép és a nemzetiségek viszonyának, mely az 50-es évektől kezdve egyre mélyebben érdekelte Arany János korát. Ezekben az években látnak napvilágot Mocsáry Lajos tanulmányai — és Eötvösnek a nemzetiségi kérdéssel foglalkozó nagy tanulmánya egy esztendővel *Buda halála* után jelenik meg. De már korábban is, Mocsáry és Kemény Gábor, valamint mások írásaiban, vitáiban a nemzetiségi kérdés napirenden van. Hogy Arany a nemzetiségi problémát, még ha mondai módon is, bele akarta vinni eposzába, az kétségtelennek látszik.

Ugyancsak konkrét politikai viszonyokra kíván célozni Arany akkor, amidőn a testvérek egységét, és a nép nagyságát aláaknázó Detre alakját megformálja. Detrében a német befolyás, a bécsi ármány, a nemzet megtörésére törő osztrák politika testesül meg.

Arany a maga népének nagy és dicső előidejét kívánta megrajzolni *Buda halála* társadalmi viszonyaiban, cselekményében stb. A témában rejlő történelemszemlélet általában Arany egyéb ekkori művein is uralkodik. A hun monda témakörébe kapcsolódik a *Kevehéza*, sőt Arany néha még a jelent is ennek a hősi, mondai múltnak fényénél szemléli, amire *A tetétleni halmon* példa. Arany előtt itt mintegy látomásként jelenik meg az a világ, melyet nagy elbeszélő művében ábrázolni kíván. A költemény fokozatosan nő át ebbe a látomásba, a legelésző ménes képe után következik a sátortáboré („Csúcsos süveggel a tengernyi sátrak...”), s itt hangzik fel az ősi dal a bujdosó Csabáról, míg végül a kürt, melyben Lehel kürtjének hangját véli hallani a költő, a jelenbe hoz el bennünket:

...csak a szomszéd Abony vagy Törtel
Kanásza mulatá magát a kürtlel.

Gulyát növel a tábor helye s ők
Alusznak régen, a honkeresők.

Ugyanaz a folyamat, melyet *A tetétleni halmon* képeiben *ábrázol* Arany, folyik le *Buda halálá*ban is : a maga korának paraszti világa változik át a hun birodalom világává.

Arany a *Buda halála* felépítésében a széles történelmi-politikai cselekményt egy szűkebb lélektani cselekménysorral kapcsolja össze. A nagy történelmi-közösségi események a lélektaniak nyomán jönnek létre. A népek sorsát eldöntő fordulatok valódi okai az uralkodók magánéletében, Etele és Buda sátraiban készülnek elő. Arany értelmezésében tehát a történelem csak külső vetülete a vezetők cselekedeteinek.

Az első énekben, Buda környezetének idilli rajzával, a sátrakból összeálló város képével, a nomád hun nép életmódjának bemutatásával Arany szándékosan folyamodik a tündéri, idilli színekhez, hogy általuk még komorabbnak mutassa a tragédiát, melynek szükségszerűen be kell következnie. Már a történet elején ügyel Arany az egyes szereplők jellemének exponálására. Detre arcát hódoló mosolynak mázа lepi. Buda jószándékában, mellyel birodalmát felosztani készül („Nem gondolom azzal fénynek apadását : — Egy fáklya tüzéről ha gyújtani mását."), ugyancsak olyan állapotot akar érzékeltetni a költő, melyre majd kontrasztként annál tragikusabb hatással következik be a katasztrofás végkifejlet. Arany gyakran folyamodik a visszájára forduló jóindulat motívumához. *Toldi estéjé*ben is kölcsönös jóindulatot láthattunk Toldi és a király találkozása előtt, és épp mindkettőjük helyes szándéka mellett hatott katasztrófálisabbnak Miklós és az udvar összeütközése. De Arany a saját korának szóló szándékkal is meg kívánja mutatni, hogyan vezet tragédiához a megbontott egység. Félreérthetetlen célzatosságra mutat az a gondolat, hogy a testvérek és általában a hun nép egységét német ember, a szász Detre

bontja meg. Ő az, aki álnok érveléssel felkelti Buda féltékenységét Etele ellen. Detre tanácsa a második énekben a bonyadalom voltaképpeni elindítója. Buda testvéries cselekedete és Detre intrikája drámai ellentétben állanak egymással, és az egész mű tragikumának fontos elemei. A jellemek megmutatásának, kifejtésének merőben drámai módját választja Arany, amikor egy-egy emberi helyzetet aknáz ki erre a célra. Buda puha és befolyásolható — valamint Etele kemény, férfias jellemének különbözései épp abban a párhuzamosságban mutatkoznak meg, mely úgy áll elő, hogy Detre mindkettőjüket egyazon intrikus szándékkal keresi fel. Ez a fogás ugyancsak művészi leleménye Aranynak. Gogol hasonló jellemábrázolási eljáráshoz folyamodik a *Holt lelkek*ben, amikor Csicsikov ugyanazzal az ajánlattal lép be a különböző földbirtokosokhoz. A két testvér jellemének különbözései is a hozzájuk *azonos módon* forduló Detrével való viselkedésükben ütköznek leghatásosabban elő.

Arany a nagyarányú, bátor aktivitásban bontja ki Etele jellemvonásait. Miután a Detrével való beszélgetésben (harmadik ének) egyenességét, jellemtisztaságát megismerhettük, a negyedik és ötödik ének vadászjelenete teljessé teszi az Eteléről nyújtott heroikus képet. Ez az ének egyszersmind Etelét a közösséggel kapcsolatban mutatja meg. Arany nagy erőfeszítéseket tett arra, hogy a vezetők és a nép életének egybeforrottságát hangsúlyozza ki, de ez a szándéka nem jutott túl nagy, freskószerű tömegjelenetek ragyogó bemutatásán — épp azért, mivel a történelemből elsősorban a magános hőst és a tragikumot kívánja meglátni.

Buda halálában Arany a harcos, hősi hagyományok ápolójaként áll előttünk, és ezeknek a hagyományoknak ébrentartása a kiegyezés előtti korszakban ugyanolyan hatással bír, mint a balladák nagy történelmi párhuzamai. Általában azt mondhatjuk: a *Buda halála* monumentális formában, de a történelmiségnek ugyanolyan funkcióját mutatja, mint az Arany-balladák is. A mozgalmas vadász-

jelenet után az ötödik ének, melyben Ildikó és Gyöngyvér alakja is feltűnik, ismét a nagy történelmi szereplők magánéletére szűkíti le a cselekményt. Arany kénytelen ezt a magánéletet erősen kihangsúlyozni, hiszen a tragikumot akarja aláhúzni, márpedig tragikum csak egyéni konfliktusok módján jöhet létre. A mű történetszemléletének beszűkülése épp abban mutatkozik meg, hogy népek sorsának megfordulását Arany már csak benső intrikák, viszálykodások, asszonyi ellentétek, féltékenységek és hiúságok folyományának tudja bemutatni. A két királyné versengésének motívumával Arany már meg is teremtette a tragikus konfliktus előfeltételeit.

A mű lélektani és drámai felépítése töretlen, egységes vonalat mutat. Az uralommegosztás mozzanatára ellentétként következik Detre ármánya, mely önmagában még nem elégséges a béke teljes megbontásához. De ez az ármány elindítja a viszálykodást, mely a motívumok egymásra halmozódásával vezet el a testvérgyilkosságig. Arany kettős intrikát vezet végig a cselekményen, egy politikait és egy magánéletit — s ez intrikák összeszövődéséből származik a katasztrófa. A mű felépítésében a magánéleti intrika egy-egy mozzanatára a közéleti cselekmény egy-egy mozzanata felel. Detre meghiúsult ármánya után a két királyné versengésének epizódja már baljós színezettel jelenik meg a cselekményben. Amit Detre még nem ért el és a királynék vetélkedése sem tudott megbontani, azt az isten kardjának megtalálása nagymértékben előkészíti. Újabb, és a szakadást továbbmélyítő epizódként tetőződik az eddigiek fölé a görög követség megérkezése az Etele és Buda közötti közéleti, hatalmi kérdések kiélezésével. A továbbiakban a két testvér politikai ellentéte tükröződik már a királynék eddig csak lappangó viszályának kirobbanásában.

De még mindez sem lenne elég a testvérgyilkossághoz: Arany utolsó epizódként az isten kardjának ellopását sorakoztatja fel, melynek azután a két testvér halálos kimenetelű párbajához kell vezetnie. A műben kifejezni kívánt tragiku-

mot Arany tehát mesterien készítette elő. A drámai fordulatok fokozódó erővel érvényesülnek *Buda halálá*ban is. A katasztrófát létrehozó események nem egy, de több forrásból támadnak. A magánélet és a közélet intrikái szorosan egybefonódnak. És végül az annyira elkerülhetőnek vélt kifejlett csaknem végzetszerűen következik be.

Arany itt is előszeretettel fordul a kontraszthatásokhoz. Etele szerelmének, családi boldogságának képe szelíd, derűs ellentétet alkot a Budával kapcsolatos jelenetek komorságával szemben. A szerelmes Etele alakjára irodalomtörténészeink már több ízben felhívták a figyelmet; kétségtelen, hogy ennek az érzelemnek a rajzában Arany egészen modern feladatot oldott meg. Hasonlóképpen kontrasztot képeznek Buda komor töprengéseinek, önemésztéseinek ábrázolásával szemben a vadászat, a közösségi élet mozgalmas jelenetei is. Korábbi epikus műveivel szemben Arany ebben az akotásában valamilyen fenséges hangra törekedett. Általában szemmelláthatő a törekvése, hogy Etelének emberfeletti méreteket adjon. Az isten kardja-motívum is ezt a célt szolgálja. És kétségtelenül a mű legfenségesebb jelenete az a részlet, amikor Etele kezébe fogja az isten kardját, és birtokában először mondja ki világuralomra törő terveit:

Maga pedig fordul a fegyveres házba,
Hüvellyel a kardot Etele ruházza,
Legszebb hüvelyébe illett csoda-képen;
Felköti, kivonja, forgatja kezében.

Vág vele háromszor a négy anya-szélnek
Keletre, nyugotra, északfele, délnek;
Vasa, mint zúgattyú, a levegőt szelte;
S így szóla Etelből tornyosodó lelke:

„Csillag esik, föld reng: jött éve csudáknak!
Ihol én, ihol én pőrölyje világnak!
Sarkam alá én a nemzeteket hajtom:
Nincs a kerek földnek ura, kívül rajtam!"

Szemmelláthatő, hogy Arany nem érez együtt hősének világhódító terveivel, sőt ilyen vágyait azért juttatja is

kifejezésre, hogy elmélyítse az eposz e részén már amúgy is egyeduralkodóvá nőtt baljós hangulatot. A világuralomra törő Etele éppúgy tévutakon jár már, mint az ellene áskálódó testvér. Van valami tragikus abban is, hogy Arany a lényegében helyes úton járó Buda politikáját épp hősének puhasága miatt vezeti el a kudarchoz. És tragikum mutatkozik meg abban is, hogy a csupa erő Etele nem népe békéjének megőrzésére, népe fejlesztésére, felvirágoztatására használja fel hatalmát, hanem világuralmi ábrándokat ápol. Ezzel a tragikus ellenmondásossággal Arany a magyar történelem mélyén rejtőző ellenmondásosságot kívánta két hőse alakjában kifejezni. Tragikus színezete van annak is, hogy Buda a maga *új városát* félelmében, testvére elől menekülésében építi fel. Ez a város a későbbi magyar főváros magja, melynek falait testvéri vér fogja nemsokára megfertőztetni — Arany mintegy előre jelzi a magyar történelem későbbi tragikus fejleményeit.

*Buda halálá*ban bármennyire törekedik is Arany a nép életének, nagy, mozgalmas jelenetekben való megmutatására: a nép valójában eltörpül, háttérbe kerül a két történelmi főszereplő alakja mögött. A viszálykodó testvérekkel szemben semmi sem képviseli a nép sorsát — a nép tehetetlenül, akarata ellenére válik e testvérviszálykodás áldozatává. Lehetséges, hogy a későbbi részekben Arany enyhített volna *Buda halálá*nak e pesszimista történelemfelfogásán. De így az elkészült műben kifejezésre jutó végzetszerűség csak annak a mély tragikumnak kifejezője, melynek jegyében Arany népe történelmét, sorsát szemlélte.

Hogy érzékeltessük azt a fokot, ameddig Arany *Buda halálá*val eljutott, tanulságos ezt a művet is a magyar népi epika nagy elindítójával, *János vitéz*zel összevetnünk. Természetesen itt nem tárgybeli összehasonlításról lehet szó, hiszen a két költemény anyaga és problematikája ugyancsak különbözik egymástól. De össze lehet hasonlítanunk Petőfi szemléletét, mely *János vi'éz*ben látható, Aranyéval, mely *Buda halálá*ban mutatkozik meg. *János vitéz* a nép

felemelkedésének nagy műve volt, *Buda halála* pedig az egyén elbukásának, tragikumának, és vele együtt a nép szükségszerűen, végzetszerűen bekövetkező tragikumának, elbukásának bemutatása.

Lényeges stíluskülönbségeket figyelhetünk meg a *Toldi* képhasználata és a *Buda halála* képhasználata terén is. Míg a *Toldi*ban a metaforák cselekvő jellegét figyelhetjük meg, addig *Buda halálá*ban egészen másféle képszerűség áll előttünk. Helyenkint valóban fellelhetők e műben derűs, életvídámságban gazdag részletek, de ezek tulajdonképpen csak a baljós, tragikus színezet kidomborítását szolgálják. Ilyen derű és életvidámság ömlik el a családi élet képein, az asszonyi szépség bemutatásán, a közösségi életnek, az udvari, katonai stb. jeleneteknek pompáján — hogy a cselekmény komor, tragikus jelenetei e fénylő közegből annál hatásosabban emelkedjenek ki.

7

Péterfy már rámutatott arra, hogy az *Őszikék*en rajta van a „pszichológiai dátum" nyoma, vagyis, hogy pontosan kiolvasható belőlük, mily alkalommal, mily körülmények között, s mily hangulatban keletkezhettek. A Nyugat lírikusai különösen fontosnak érezték az *Őszikék* termését, s túlhangsúlyozták Arany öregkori líráját egész korábbi költészetével szemben. Természetesen az a felfogás, mely szerint Arany egész pályája csak előkészület volt az *Őszikék* korszakára, hamis, és e költemények jelentőségét eltorzító. Anélkül, hogy az *Őszikék* korszaka homályba boríthatná akár *Toldi*t, akár a szabadságharc alatti és utáni lírai periódust, mégis kétségtelen, hogy ezekben a költeményekben Arany ismét a maga korának konkrét valósága felé fordul, és egy-egy költői kép alkalmán megkapó egyszerűséggel,

közvetlenséggel fejez ki egy olyan lírai mondanivalót, amilyennek a magyar irodalomban alig is van párja. A nagy alkotók öregségének termő korszaka mindig sajátos, érett, életbölcsességtől áthatott műveket szokott létrehozni. Arany utolsó periódusában, az *Őszikék* ciklusában, a költő személyes érzelmei, a korra vonatkozó célzások, megállapítások, és a némelyik balladában kifejtett társadalombírálat között szerves egység jön létre. Arany, aki hosszú ideig hallgatott már, és éppen a kiegyezés Magyarországáról merte véleményét legkevésbé kimondani, most az *Őszikék*ben megszólaltatja a panaszt és csalódást, a keserűséget és rezignációt, mely lelkében a saját kora ellen feltámadt. Magányosnak érzi magát, és a magánynak ez az érzése összekapcsolódik, de most már másféle módon, mint az 50-es években, a Petőfihez való hűség érzésével. 1879 elején a *Harminc év mulva* újból csak Petőfi emlékét idézi fel.

Az *Őszikék* méltatói rámutatnak, hogy Aranyt egy elhibázott életpálya tudata hatja át, önvádat érez, amiért nem tett eleget annak, amit vártak tőle, elmulasztott feladatok, beváltatlan igéretek nyomasztják. E személyes mondanivalón kívül felfrissült érdeklődéssel fordul a külvilág felé, verset szentel az öreg pincérnek, a pesti ligetnek — tehát élni kezd lírájában az az új, immár erősen kapitalizálódott társadalom, melyben oly idegenül és magányosan él. Az *Őszikék* első darabjának, *A lepké*nek felépítése szépen mutatja Arany új költőiségének kialakulását. Az az egyszerűség, mely az *Őszikék* korszakában uralkodik, lényegében a Petőfi-hagyomány tovább éléséről tanúskodik, és mégis egészen másféle költészet, mint amilyet Petőfinél megismerhettünk. Az út porán libegő lepke képe sajátos asszociációval, zökkenő és átmenet nélkül hozza be a versbe a költő sorsának képét. „Élj, lepke! éld múló nyarad" — hangzik a sor, melyből egy rendkívül finom gondolat beiktatásával a maga személyes mondanivalójára tereli az olvasó figyelmét. „Köszönd, hogy már tekintetem — Földhöz lapul, nem föl vetem" — íme, a lepkét bemutató kép kiszélesedik,

és immár a költő is helyet foglal benne, és a gesztus, a helyzet, melyben őt látjuk, egy egész élet sorsáról vall. „Sorsom pedig s egy méla gond — Egemből már a földre vont" — és ez ennek a költeménynek legszemélyesebb és leglényegesebb mondanivalója. Ez a vers helyzetkép, és egyben lírai vallomás is. Az utóbbi el van bújtatva az előbbi mögé, de ez a bújtatás talán még inkább kiemeli annak a gondolatnak tájdalmasságát, melyet a költő csak szemérmesen mer kimondani.

Erről az életről és a költészetről is, mely nyomában fakad, legtöbbet talán az *Epilogus* árul el, mely az elrontott életpálya keservét, a költő magányát, társadalmi izoláltságát legpontosabban fejezi ki. Kifejezésre jut ebben a költeményben az a passzívság is, melyet már az 50-es években megfigyelhettünk Aranynál („Ha egy úri lócsiszárral — Találkoztam s bevert sárral: — Nem pöröltem, — Félre álltam, letöröltem"). A hivatásában meghasonlott költő fordul szembe saját művészetével azokban a vádoló sorokban, melyek az ő „titkos mételyét", vagyis az „örök kételyt" árulják el. Ez a „métely" gyötörte már Aranyt az 50-es évek költeményeiben is, melyek sorában azonban még mindig erőre tudott kapni a szabadságharc emlékébe fogódzó hűség, és ez a „métely" diadalmaskodott abban a pesszimista történelmi képben, melyet a *Buda halálá*ban láthattunk. Konkréten a kor viszonyaira és az ő kihasznált helyzetére utal az a strófa, mely „egy kis *független* nyugalom" vágyát fejezi ki, vágyat, mely többé nem teljesülhet be, hisz egy lezárult életpályáról van szó, pályáról, melyben Arany úgy érzi, hogy a maga hivatását betölteni nem tudta. A nagykőrösi tanárságtól a margitszigeti nyárig eltelt egész időszak kritikája benne foglaltatik az utolsó strófában:

Most, ha adná is már, késő:
Egy nyugalom vár, a végső:
Mert hogy' szálljon,
Bár kalitja már kinyitva,
Rab madár is, szegett szárnyon?

Megkap bennünket az *Őszikék* darabjaiban és különösképpen az *Epilogusban* is a személyes mondanivalónak az az egyszerű, természetes közvetlensége, melyre Arany korábban sohasem merte magát rászánni. Talán éppen az a körülmény, hogy nem a nyilvánosság elé szánt versekben fejezi ki most ezt a személyes mondanivalót, késztette nagyobb bátorságra.

Bánattal és bölcsességgel átszőtt önbírálat szólal meg az olyan elragadó kis költeményben is, mint aminő a *Naturam furca expellas*, mely gyerekkori emlékként, a színben felkötött nagy tökharangot használja fel jelképül e kései költészet jellemzésére: „Így kongatom most untalan — E verseket bár hangtalan."

A *Vásárban* is jellemző példáját mutatja annak, hogyan képes Arany a hétköznap egy-egy apró jelenségéből — előbb a lepkéből, most az alföldi abroncsos, gyékényes szekérből — egy egész élet lírai tanulságait kibontani. Ezek a költemények kezdő képeiket nem ürügyül használják fel, hanem a lírai mondanivaló természetes felfakasztására szolgálnak. *Az alföldi szekér* megpillantása egy tájat idéz fel, elveszettet, és az elveszett táj mögött kibontakozik egy elveszett élet is. Ebben a költeményben megkapó egyszerűséggel történik célzás a nép sorsára („Rég nem látta bizony vidámnak a nyájt, — Minden nyara — új seb — a régire fájt".). De a költemény igazi mondanivalója az a holtig sajgó emlék, mely oly fájdalmas kontrasztot teremt az ifjúság életkörülményei és Arany mostani élete között. Arany néha megpróbál elrejtezni egy olyan életképszerű vers hősének alakja mögé, mint amilyen a tamburás öreg úr, de mindvégig érezteti velünk e költeményében, hogy itt voltaképp önmagáról van szó. Ez a vers talán a legszebb példa arra, hogyan fejleszti tovább Arany Petőfi genreversét olyanná, hogy a benne rajzolt kép áttetsző maradjon, és az ő személyes sorsát, panaszát rajzolja ki. Azokkal szemben, akik Arany korábbi hazafias lirájáról megfeledkeznek, maga a költő szegezi le a cáfolatot:

A hazáról egy merész szót
Én is ejték hajdanába',
Mikor annyit is nehéz volt:
Most közömbös lettem s gyáva...

Pedig Arany épp most a Kapcsos Könyvbe rótt versekben mutatkozik újból bátornak, és mer kimondani olyan igazságokat, melyekről korábban hallgatott. Érdekes az is, hogy új költői korszakának jelentősége mint világosodik meg előtte is lassankint. A *Mindvégig*ben maga jellemzi ezt az új korszakát:

S ne hidd, hogy a lantnak
Ereje meglankadt:
Csak hangköre más;
Ezzel ha elégszel,
Még várhat elégszer
Dalban vidulás.

Az *Őszikék* ciklusának egyik legfontosabb verse *A régi panasz*, melyben Arany meglepő bátorsággal és tudatossággal mondja ki a maga korbírálatát. Úgy érezzük, költészetében ez a vers (és néhány szomszédja) jellemzi legtömörebben, legigazabban a kiegyezés utáni Magyarországot. Arról is tanúskodik ez a költemény, hogy Aranyban mindvégig él felelősségérzete 1848 örökségének megsemmisülése miatt. Ez a költemény tanúskodik leginkább arról, hogy Arany nem érezte megoldásnak a kiegyezést, s a nemzet új korszakát a hanyatlás, a pusztulás korszakának látta.

Századoknak bűne, átka
Mind csak téged terhel-e?
Nem talán még sokkal érzőbb,
Nem talán még sokkal vérzőbb
Honfi-társid kebele?...

Arany nevén nevezi „az *egész* nagy árvaságot", mely 48 egykori költőjének lelkét betölti. Széles történelmi távlat tárul ebben a versben. A 48 óta megtett út lemérése („Hogy' reméltünk! s mint csalódánk! — És *magunkban* mekkorát!...

Hisz csak egy *pontot* kerestünk: — Megtalálva, onnan estünk; — Így bukásunk lelki vád."), a belső meghasonlás hangja, az önmagával való elégedetlenség, a szívét mardosó önvád, szemrehányás ilyen kifejezése valóban a korszak lényegét megszóllaltató költőnek mutatják Aranyt. Lázadni nem tud már, hisz korábban sem érezhettük őt forradalmárnak, de a *magunkban* való csalódás hangjának megszólaltatásával a legtöbbet teszi, amit az ő helyzetében és korában költő tehetett. És mennyire tömör a jellemzés, melyet a kiegyezés utáni Magyarországról nyújt:

Mennyi szájhős! mennyi lárma!
S egyre súlyedt a naszád;
Nem elég csak emlegetni:
Tudni is kell jól szeretni;
Tudni bölcsen, a hazát.

Megdöbbentő a világosság és tudatosság, mellyel Arany az ország sorsát felméri és a kétségbeesett pesszimizmus, mely ennek a versnek utolsó szakaszában kiált, teljesen jogosnak is látszik egy olyan pálya alkonyán, melyben sajnos, veszniök kellett mindazoknak a nagy reményeknek, melyek e pálya kezdetét táplálták. Az *Őszikék* korszakának jelentősége nem abban áll, amit Kosztolányi lát benne. Nem abban, hogy Arany egy öregember bágyadt és bölcs érzéseit fejezi ki bennük, gyengéd és tapintatos művészettel, hanem abban, hogy ennek az öregségnek, ennek a kudarcnak és pályavesztésnek minden érzését a közösség, a nemzet sorsával tudja egybekapcsolni, és saját életének kudarcát párhuzamba tudja állítani a forradalmi reményeit vesztett ország kudarcával. Arany itt 48 nemzedékének egyik utolsó nagy tagjaként szólal meg, és az *Őszikék*-korszak költészetének értelme csak úgy világosodhatik ki előttünk, ha 48 emlékének tápláló, sugalló jelentőségét felismerjük benne. Csak a szabadságharc és a forradalom korszakának hatalmas normáján mérheti le Arany a kortársi Magyarország kicsinységét, silányságát s e

korszak valóságának átélése fakasztja is az öregség líráját az *Őszikék* lapjain. Ez a ciklus nem képzelhető el 48 emlékének hatása nélkül. Ennek az emléknek szemszögéből kitekintve teheti csak Arany a rettenetes kérdést:

Vagy nekünk már így is, úgy is
Minden módon veszni kell?
Egy világ hogy ránk omoljon?
Kül-erőszak elsodorjon?...
Vagy itt-benn rohadni el?

Hogy az *Őszikék*be mennyire belejátszik a 70-es évek társadalmi valósága, arról nem csupán a *Híd-avatás* tanúskodhatik, hanem az olyanféle társadalomrajz is, melyet a *Rangos koldus* nyújt. Arany általában felfrissült kíváncsisággal fordul most e társadalom típusai felé, s mintegy rokonait keresve köztük rajzolja meg az öreg pincér alakját — ez alakon mint sorstárson keresztül is a maga sorsáról kívánván szólni.

A környező világ típusainak bemutatásában az *Őszikék* ciklusa az öreg pincér mellett felidézi a „hírlap-áruló" alakját is, és ezzel Arany a Petőfi alakította életképműfajt a fővárosi élet típusainak bemutatása felé folytatja tovább. Ez a költemény, valamint az *Ének a pesti ligetről* Arany költészetének egy újszerű tájékozódásáról tanúskodik. De még a hírlap-árulóról szóló költeményben is visszatér 48 emléke, a vén újsághordó fiatalkorára visszagondolva a Március Tizenötödike című lapra emlékezik, melyet suhanckorában hatalmas torokkal hirdetett.

Arany utolsó korszakának magánya, idegensége a kiegyezés körüli Magyarország viszonyai miatt alakul ki. Arany nem volt harcos természet, nem tudott Petőfi módján lázadni a körülmények kényszere ellen. Csak tűrt, és keserűségében magát emésztette. Szemérmes költő volt, nehezen, kelletlen beszélt önmagáról, de az *Őszikék*ben mégis meg merte mutatni igazi arcát. Még ennél a ciklusnál is többet árultak el néha töredékszerű panaszos sorai,

melyek „áldatlan munkáról", „a törpe időkről" szóltak. E töredékekben jegyezte fel megvetését, felháborodását is, mellyel korának háborúit megbélyegezte. Láttukon a béke fájdalmas kiáltása kél öreg ajkán: „Irtóznék el e rettentő — Vérontástól a világ — S minden korból, új tavasztól — Ne hullna el a virág".

Arany borzadással és megvetéssel szemlélte az imperialista háborúk esztelen vérontásit. Ez azonban nem jelenti azt, hogy egy, a népe szabadságáért vívandó harcnak lendülete is hiányzott volna belőle. Némelyik reménykedő sora a korábbi esztendőkben arra enged következtetni, hogy ezt a reményt egy ideig még táplálta magában s végleg csak a kiegyezés után ejtette el.

Egy költeményében a „házi mécs" szelíd fényéhez hasonlítja művészetét. Pedig ez a művészet ugyanolyan messze világító lámpa-toronyi fénynek ígérkezett kezdetben, mint a Petőfié. De ezt a fényt betemették az ő lelkében a kor-okozta fájdalmak, csalódások.

Amikor ma az ő műve felé fordulunk: szemünk ismét a szabad fényt, *Toldi*, a forradalmi versek, a nagy balladák, a realista költői művek fényét keresi Arany művében.

MADÁCH IMRE

A Világos és 67 közt kibontakozó magyar irodalom abban különbözik más, elnyomott népek irodalmától, hogy benne az útvesztettség, a tanácstalanság, a világnézeti zűrzavar, a mind keserűbb csalódások, a mind szárnyszegettebb remények hangjával kénytelen megbirkózni a hit, a bizakodás, az élniakarás hangja. Sajátos összetettség uralkodik ennek a korszaknak képén: tovatűnt már a készülő forradalom lendülete, mely 1846 után Petőfi körét magával ragadta, s melynek előszele Vörösmartyt, Eötvöst sem hagyta érintetlen — tovatűnt már a hőskor eljövetelét sürgető hevület, mely János vitézt és Toldit szülte —, de ugyanakkor még nem köszöntött be az a kesernyés kiábrándultság, melyet Hübele Balázs végzete éppúgy kifejezett, mint az *Apai örökség* cselekménye, vagy *A galamb a kalitkában* haragvó társadalombírálata. A forradalom bukása és a kiegyezés közti korszakban a tettvágy és a kétségbeesés még váltakozó erővel osztoznak a szíveken. A kor fájdalma még nem a dezillúzióból — hanem az égő, feltépett sebekből származik. Igaz, csak a legjobbak szívét égetik ezek a sebek — mert az önkényuralom mind a terror, mind a csábítás technikájához egyazon cinizmussal folyamodik. Sárosi *Farsangi dala* az „akasztófákká lett" tölgyeket a táncoló hölgyekkel nem ok nélkül rímelteti; a *Szerelem bolondjai* Malvináját ugyanaz teszi élvsóvárrá, mint a *Politikai divatok* delnőit, akiknek tánctermei alatt fogoly költők és honvédtisztek rázzák láncaikat; az önkényuralom enged szabad utat az olyan züllésnek is, melybe Gina süllyed Vajda János mellől; özvegy Tahyné vidám és fényűző szalónját sem a reformkor, hanem csak a Bach-korszak Margitszigetén tudjuk elkép-

zelni, olyan *habitué*vel, mint Kemény Zsigmond. A léhaságra, közönyre hajlamos, mohó és bírvágyó önkényuralmi korszak emberei közül magányosan emelkednek ki a nagy meghasonlottak, a töprengők és útkeresők, akik hívek akarnak maradni eszméikhez, elveikhez, önmagukhoz — (hívek, minden kétely ellenére, mely szivüket mardossa). Magatartásuk, tetteik, alkotásaik vajmi kevéssé egyértelműek. Arany a teljes elhallgatásra, a lant csüggedt letételére éppúgy hajlik, mint a nemzet öntudatának, bizakodásának ébrentartására. Vajda János hol forradalmat vár — Solferino táján — hol pedig a 48-as radikális, köznemesség-ellenes szemléletet *már* 1862-ben, egy magatervezte *kiegyezés* formájában kívánná megvalósítani. Még Jókai is hajlik valamiféle rezignációra (különösképp a Schmerling-korszak beköszöntével) — de ő a nemzeti felemelkedés legbizakodóbb hirdetője — habár bizakodása csupa illúzión alapul. Eötvös az *Uralkodó Eszmék*ben ugyancsak messzire távolodott reformkori programjától, parasztnovelláiban pedig már a falusi élet idilljét hirdeti Viola sorsának új változatai helyett. Holott Kemény Zsigmond mellett ő a leginkább kiábrándult; majd az „összbirodalmi" gondolat szószólójaként, majd egy „magyar birodalom" ábrándjának álmodójaként, majd pedig 67 egyik előkészítőjeként jelenik meg előttünk. Az idősebbek válságaiban a náluk sokkalta radikálisabb fiatalok is osztoznak; Zilahy Károly ellenzékisége különösen a nemzetiségi kérdésben mutatkozik meg — de a 60-as évektől kezdve az ő álláspontja is mind zavarosabbá, mind megalkudóbbá válik.

A kor legjobbjainak válsága abban áll, hogy kétely és bizakodás csatázik bennük, kiábrándulás és lelkesedés osztozik szívükön, egy *nem* és egy *igen* közt vergődik egész létük — és ugyanakkor ők az *igen* mellett szeretnének, de nem mindig tudnak lehorgonyozni. Hogy az ilyenfajta válság mily mértékben jellemző a középnemesség szemléletére, illetve a liberalizmus világnézetére, azt a korszak kutatói már meggyőzően kimutatták. Petőfi forradalmi

demokratizmusa például *ilyen* válságot nem ismerhetett — és az is bizonyos, hogy e válságból a kivezető csak az ő világnézete lehetett volna. De az önkényuralom költőinek és gondolkodóinak kétségei, sőt csüggedései is másként kell minősüljenek, mint az olyanféle bizakodások, sőt kitárulkozó reménykedések, aminőkkel a század vége felé, például Komjáthy Jenőnél találkozunk. Nagyonis valóságos kérdésekkel viaskodnak az előbbiek — számukra 48 öröksége, a forradalom, a haladás értelme csontig hatoló létkérdéssé vált — az ő időnkénti pesszimizmusuk nem a harc feladásából, hanem az elszenvedett vereség fájdalmából fakad. Velük szemben a 80-as évek költészetének rajongásában, optimizmusában is valamiféle elvontságot érezhetünk.

A korszak legjobbjainak válságát még növeli az a kiábrándulás, melyet bennük a 49 után mind inkább kibontakozó kapitalizmus támaszt. A tőkés termelési rend ellentmondásait, önzését, kíméletlenségét, zűrzavarát megdöbbenten, csalódottan szemlélte a reformkor nem egy gondolkodója. De csalódásuk nem gátolta őket abban, hogy az új, a polgári Magyarországért küzdjenek. A „polgárosodást" azonban az önkényuralom „valósította meg" — s tette gyűlöletessé. A magyar patrióták úgy érezhették magukat az osztrák „polgári alkotmány", a Bach-rendszer terjesztette „civilizáció" viszonyai közt, mint a „régi udvarház utolsó gazdája", akinek tragédiáját az okozza, hogy a gyarmatosítók ellen fordulva — szembefordul tulajdon, egykori eszményeivel is. Ilyen sors azonban csak a nemesi liberalizmusnak juthatott ki — a forradalmi, demokratikus világnézet szembefordulhatott volna a gyarmati „polgárosodással" is, és meg is őrizhette volna 48—49 örökségét. Ilyenfajta magatartással a középnemességnél azért nem találkozhatunk, mivel a 48—49-es örökség a szociális kérdést, a parasztkérdést is magában foglalta — és e kérdésekben a középnemesség már 48 óta hátrálóban volt. A korszak legjobbjainak antikapitalizmusát *mégsem* lehet azzal a romantikus antikapitalizmussal

azonosítanunk, mely pl. a német irodalomban vert gyökeret. Emez a feudalizmusba vágyik vissza — ilyen vágyat azonban az önkényuralom korának magyar irodalmában hasztalan keresnénk.

A korszak kutatói már régóta rámutattak a válság egy másik fokozójára — arra a megrendülésre, melyet a vulgáris materializmus, illetve a természettudományos világnézet tanaival való találkozás idézett elő az 50—60-as évek magyar költőinél, gondolkodóinál. Ezek az eszmék az 50-es évek német filozófiai vitáinak (Vogt, Wagner), a természettudományok nagyarányú fejlődésének és népszerűsödésének (Humboldt, Büchner) gyümölcseiként terjednek el minálunk, és az idealizmusban nevelkedett elméket megoldhatatlan, vagy éppen visszarettentő kérdésekkel állítják szembe. Nem szabad túlbecsülnünk akár legjobb költőink filozófiai műveltségét és tudatosságát — ám kétségtelen, hogy ha mégoly naiv és gyermeteg módon, de a vulgáris materializmus eszméinek egy része, s a természettudományokkal való puszta találkozás is, a korszak költészete számára új ihletforrásokat nyit meg. Vajda és Madách költészetében ez az eszmekör csaknem azonos válság-jelleggel bír — míg Jókaiból ellenkezőleg, a fejlődésnek, az ember jövőjének himnuszi hitvallását váltja ki. Az előbbieknél, s különösen Madáchnál, a filozófiai megrendülés éppen nem segít tisztázni az *igen* és a *nem* vitáját, éppen nem könnyíti meg az útkeresést, és ha a költői világkép gazdagodását hozza is magával — csak elmélyíti az önkényuralomból fakadó válságot.

Amikor Madách költészetével és *Az ember tragédiájá*val foglalkozni próbálunk, nem szabad figyelemen kívül hagynunk e körülményeket. Nem szabad elmulasztanunk, hogy Madách magatartását, válságát és kibontakozási vágyát összevessük oly kortársakéval, akik az övéhez hasonló megrendüléseket éltek át. Vajda magatartásából, Aranyéból, sőt, Jókaiéból is — a Madáchénak *értéke*, értelme válik számunkra világosabbá. Eötvös vagy Kemény

mellé állítva Madáchot, a hasonlóságok és különbözések mérlegén lehet csak sajátosságainak jelentőségét lemérnünk. Madáchot nem érthetjük meg, ha kortársai közül kiszakítjuk. És különösképp nem érthetjük meg *Az ember tragédiáját*, ha kiszakítjuk azt az *egész* madáchi életműből — ahogyan a méltatók és kutatók nagy része máig is kiszakítja. *Az ember tragédiája csak egy* — habár művészileg a legjelentősebb — változata Madách gondolatának; *csak egy* állomása keresésének, vívódásának; *csak egy* szakasza az útnak, melyen ő válságából ki akart — s mily makacsul — törni. A *Tragédia* egyik-másik jelenetének, vagy akár egész szemléletének jellegén nem változtatnak ugyan a korábban vagy később írott művek — de azt se feledjük, hogy egy-egy alkotás éppúgy őrzi a korábbiak visszfényeit, mint a majdaniak ígéretét.

Madách gondolkodását bonyolult szálak fűzik össze a kortársakéval.

Pedig közülük Madách, Vajdával együtt, talán a legmagányosabb. Bizonnyal magányosabb Aranynál, Keménynél is. Idézzük föl falusi, földesúri életének képét, melyet Voinovich Géza is, Harsányi Zsolt is oly szemléletesen rajzolnak meg — gondoljunk a sztregovai kastély „Anglus"-kertjére, az ebédlő Hogarth-metszeteire, melyeknek alakjait a kutatók nem alaptalanul vélik fölismerhetni a londoni szín szereplőiben — emlékezzünk a Balogh Károly-féle adatokra Madách elhanyagolt öltözékéről, falusi szabójáról, rossz lovairól stb.: a magányos, sőt, a különc emberre árulkodik minden utalás — de olyan magányosra, olyan különcre, aki ugyanakkor *otthon* is van, *hasonszőrűek* közt is él vármegyéjének kisvilágában. A magyar irodalom „irodalmi élettel" is dicsekedhetik akkoriban — de ha valahol idegennek érezzük Madáchot, az elsősorban korának irodalmi élete. Felléptében, mozgásában mindig is megmarad valami a kívül álló amatőréből — néha még a *Tragédiát* is egy zseniális amatőr művének érezhetjük.

Milyen elfogódott félszegséggel közeledik Aranyhoz — és ez a nagyonis érthető elfogódottság mintha mindvégig megmaradna nála; Madách Aladár és Balogh Károly visszaemlékezései a sztregovai ebédlő kerevetén metrikát vitató Aranyról és Madáchról, talán nem is igazán feloldódott barátok képét őrzik. Legalábbis Madách leveleiből mindvégig hiányzik a feloldottság — Arany már sokkalta közvetlenebb, különösen szliácsi levelében, az „*unalomra* is rest" napok e kedves dokumentumában, de még azokban a tanulmányoknak beillő levelekben is, melyek bámulatos tapintattal és tisztelettel javasolnak a *Tragédia* nyelvezetén javításokat. Az irodalmi életben meg-megforduló Madáchot az irodalmon kívüli ember bizonytalansága, a névtelen író szorongása jellemzi — némiképp a *Tragédia* nagy sikere után is. Szinte röstelkedve emlékezteti Aranyt: „Én, kedves barátom, publicista voltam mielőtt az irodalomban felléptem" — és ebben a fellépésben, minden diadala ellenére ott érezzük annak az izgatottságnak maradványát, mellyel 1855-ben ügyvédjét, Fekete Lászlót eljárni sürgeti a *Mária királynő* miatt, melynek jeligéjét a Tomory-féle pályázat hírlapi közleményében nem találja.

Elvei, politikai nézetei 1848 előtt a centralista csoport mellé állítják — de csak a vidéki levelező névtelenségében, aki több hasongondolkodású társával tudósít a „törvényhatósági dolgokról". A centralistákkal — Eötvössel, Szalayval — majd csak a *Tragédia* feltűnte után kerül személyes kapcsolatba — amikor viszont politikai nézeteik már *éppen nem* azonosak. Eötvös gondolatairól „elmélkedést" készült írni („művészi tekintetben"), és ez a terv csak az *Uralkodó Eszmé*re vonatkozhatik, mivel Eötvös reflexióinak kötete Madách halálának évében jelenik meg. Feljegyzései közt több ízben felcsillannak Eötvös állambölcseleti művének gondolatai, s a *Tragédia* alapját is az „uralkodó eszmék" sorsa képezi. A *Tragédia* sikere Arany akadémiai dolgozószobája után a Nemzeti Kaszinó kandallója mellett dől el, ahol Csengery a *Faust*tal és a *Manfred-*

dél helyezi túlságosan is könnyed „párvonalba". De Madáchot minderről, valamint a Kisfaludy Társaságban Eötvös és Csengery felkiáltásairól — „csupán a lokális szépségeknél is" — csak Arany, Bérczy levelei és a barátból csodálóvá lett Nagy Iván tudósítják, aki korábban még a Madách-nemzetség származásrendje után, de most már az „Olympra juttató" „nesztelen ugrás" hősének művei iránt érdeklődik. A műkedvelőként tekintett Madách sikere őt magát sem lepi meg kevésbé, mint barátait. Ebben a sikerben bizonnyal része van az 50-es évek költészeti elapadásának is; a kor irodalmi viszonyairól a Vojtina, és a Tompához intézett levelek Aranyának zsörtölődései, vagy a Szilágyinak tett említés a Parnasszus körül bogáncskórót rágó, „lerudalni való" állatokról, épp eleget mondanak. A Petőfi-epigonok mellől Aranyon és Tompán kívül csak Vajda emelkedik ki — de az ő Ginaciklusainak szépségét is elsősorban az 1875 utáni nagyversek távlatából értjük meg. Madáchban a *költőt* fedezik fel és ünneplik a kortársak — Toldy például, sajátos elfogultsággal, Vörösmarty után a „második csillagnak" mondja (Nagy Iván), de Arany is (Tompához) „első tehetségnek" tekinti „Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat". Költőileg Madáchnak a kortársakkal sincs sok köze — az ő költészete eleve olyan irányt képvisel, mely már elmúlóban, szemben Vajda lírájával, melynek bizonyos modern hangjai már az 50-es években meglepnek bennünket. Madách lírájának az Aranyénál sokkalta inkább rokona a Tompáé, akinek népiességét, regei-mondai tematikáját a jövő helyes útjának tekintette. Rokon a hangjuk is, költőiségük színezete — amivel nem keveset mondunk, mert Tompában jelentősebb költőt kell látnunk, mint aminőt az utóbbi évtizedek észrevettek. De Madách igazi elődje Vörösmarty, illetve, egynémely lírai formájáé: Bajza és Eötvös; ez utóbbiban Madách barátja, Szontágh Pál a költőt többre becsüli az állambölcselőnél, és e véleményben Madách is osztozott egy ideig. Ami viszont nem

zárja ki, hogy Madáchot *A karthausi* és az *Uralkodó Eszmék* problematikája egyaránt megérintette; a *Tragédia* költője nem volt oly mértékben filozófus, mint magyarázói néha vélik — de annál érzékenyebb a gondolatok költői változatai iránt. Kapcsolatait az „irodalmi élettel" a fentieken kívül néhány bizonytalan nyom őrzi: az a lávakő, melyet Erdélyi Jánostól, emennek olaszországi útja után kapott, a kései reformnemzedéknek talán egyetlen tagjaként, akinek külföldi tanulmányútban sohasem volt része; vagy Beniczky Erzsi kurta levele, mely a haldokló Ljsznyai ágyához hívja. Vajdáról írott „Rikmusainak" Madáchnál oly szokatlan durvaságát csak az *Önbírálat* és a *Polgárosodás* kiegyezéses célzatán támadt felháborodása indokolhatja. Mindezek az adatok Madách magányosságát, „nem hivatásos" voltát bizonyítják, s olyan költőre figyelmeztetnek, aki bár a nyilvánosság elé készül, művét mégiscsak az asztalfiókjának írja. Ez a fajta magányosság, s a közvéleménnyel való kapcsolat huzamos hiánya a *Tragédiára* is bélyeget nyom. Magányban termett mű: még a nyelvébe sem szívódott szín és zamat nép vagy múlt nyelvéből; Arany, éles szemmel, Madách „körülményeinek" tulajdonítja ezt, sőt, még a verselési hibákat is. („A verstechnika pedig nagyon megkívánja a *nyilvános* gyakorlatot".)

Feltűnő, hogy Madách egész irodalmi működésében túlnyomó többséggel s igen magas szinten uralkodik a hazaszeretet tematikája. *Férfi és nő* című drámáján kívül úgyszólván csak a *Tragédia* mentes — habár ez sem egészen — ettől a tematikától; lírájában a patrotizmus szintoly szenvedélyes hangjai törnek föl az 50-es években, mint Petőfinél valamikor. Ennek a lírának, mint a 48-hoz hű Madách legfőbb tanúvallomásának jelentőségére Waldapfel József akadémiai előadása hívta föl a figyelmet. Madách költészetét csak a hazaszeretet adta ihlet felmérésével lehet helyesen jellemezni. A *Tragédia* eddigi vizsgálói erre kevés ügyet vetettek, sőt azt állították, hogy Madách-

nak csekély érzéke volt a „valóságos magyar sorsproblémák" iránt. Madách liberalizmusa mélyen gyökeredzett, a szabadság és egyenlőség eszméi egész világnézetének alapját képezték — még kétségeiben is. Súlyos érzelmi válságai, megpróbáltatásai ellenére, nyomát sem leljük nála a „menekülés"-típusú lírának; Madách költészete mindig szembenéz élete legnagyobb kérdésével, a szerelemnél is fontosabbal: hazája sorsával — és mindazzal, ami ebből a kérdésből következik.

Madách épp a legfontosabb kérdések egyikében: a nemzeti függetlenség ügyében képvisel egy, a centralistákénál sokkalta radikálisabb álláspontot. Madáchnak valóban Kossuth az ideálja, és a kor irodalmában nála indulatosabban kevesen utasítják el az összbirodalmi gondolatot. A *Mózes*nél világosabb szembeszegülést a kiegyezéses tendenciákkal — Tompán kívül — úgyszólván egyik kortársnál sem találunk. A 48 előtti Madách antifeudalizmusa éppoly világos és tiszta, mint a fiatal Eötvösé; lírájának konvencionálisan romantikus témái mellett megtaláljuk a hűbéri múlt elutasítását, vagyis azt a témát, melyhez a Dobozit és Zrínyit idéző magyar romantika később, 48 előestjén elérkezett. Madách már ujjong a „ronda vár" pusztulásán, hisz „A népszabadság, a közművelődés Világot rázó léptei alatt" omlottak szét falai *(Romon)*. Ebben a feltehetően 48 előttről származó költeményben még nyomát sem leljük a költő későbbi antikapitalizmusának: „Ipar s boldogság most a fénybül élnek, Mit irigy tornyod egykor elfogott". A Pesti Hírlappal levelező Madách még felháborodik a szolgabírón, aki gyárost botoztatott meg, a börtönügyet Lukács Móric és *A falu jegyzője* szellemében kívánja rendezni, lelkesedik a védegyletért, mert reméli, hogy a gyárak majd megszüntetik a pásztorok és zsellérek proletárius sorsát, rongyait stb. 1844-ben még az ország szemére veti, hogy „százados álmot aluvánk", s a „rohanó művelődés" nyomába kívánna érni; a centralisták mellett később azzal is érvel, hogy a nép rokonszenve inkább az övék, mint a vármegyéé, „satrapálisnak"

mondja a szolgabírói hivatalt és lábjegyzetben hivatkozik *A falu jegyzője* antifeudális példatárára. Madách, aki később oly keserűen, oly meghasonlottan tud majd csak a népről írni, kezdetben még ugyanannak a meghatott együttérzésnek hangját hallatja, mely *A megfagyott gyermek*ben szólalt meg, s melynek földesúri filantrópiája mihamar oly időszerűtlenné vált. A *Karácsonykor* a vadul „dombérozó" vár alatt fagyoskodó kolduscsaládot mutatja meg, mely arról álmodik, hogy „a megváltó újra gunyhó sarja lesz" — az ugyancsak korainak tetsző *A megváltó* pedig a „szent jogát" követelő éhezőről szól, akit menten megváltójához küldenek: „Közöttünk csak a véres kereszt maradt, Ijeszteni a jogkövetelőt" — dereng föl a majdani Bizánc-szín egyik motívuma.

A Madách-család 48—49-es sorsa sűrítetten foglalja össze mindazt a tragédiát, mely a szabadságharc becsületes középnemeseire rászakadt. Madách maga nem vett részt a harcban, s távolmaradását valóban *csak* betegségével szabad magyaráznunk. Egész családja oly bátran és áldozatosan vette ki részét a feladatokból, hogy lehetetlen Madáchnál is másféle lelkületre gyanakodni. Sokat emlegetett levele, mellyel Pál öccsét Windischgräetz pesti bevonulása után „csatlakozásra" akarja rábírni — s melyre Pál tettel és írással oly önérzetes választ ad: a testvéri aggódáson kívül egyébre is következtetni aligha enged. A Madách-család szemléletét, politikai állásfoglalását ékesszólóan tárják elénk az anyának, idősb Madách Imrénének levelei is — így pl. az 1848. december 29-i, a fővárosból keltezett, mely a dunaföldvári és budai „fekete-sárgák" miatt aggódik, s fiára, Károlyra célozva kívánja, bár mindenki „olyan tűzzel vinné" a dolgokat, mint ő; Madáchné azon gondolkodik, hogy a sztregovai „régi házat" át kellene engedni „katona nevelés" céljára. Mily lelkesen számol be Károly is a pesti forradalomról, az egyetem professzorainak és diákjainak esküvéséről, a Kossuth-hiszekegyről, a szeptemberi harcokról, a Lambergen végrehajtott népítéletről, melyet alapjában jogosnak tekint — mennyi gyász és dac a budai bevonu-

lásról beszámoló levélben — mennyi apró, érdekes adat a debreceni napokról szólóban. Madách Pál élete pedig valóságos regény: egy Schilleren nevelkedett lélek tiszta, önfeláldozó rajongása — részvétele a téli hadjáratban, beszámolója Branyiszkóról — fogadalma 1849. február 11-én, hogy „legutolsó percig hazám pártját el nem hagyom" — korai halála, a futárszolgálatán szerzett tüdőgyulladás miatt — titkos arájának, Prónay Emmának szívszaggató kétségbeesése stb.: mindez szintén beletartozik abba a képbe, melyet Madách gondolkodásmódjáról, politikai meggyőződéseiről próbálunk kialakítani. És beletartozik ebbe a képbe egy rettenetes motívum is: útonállók áldozataiul esett nővérének, Balogh Károlynénak, valamint férjének és kisfiának sorsa — legyilkoltatásuk vadállati részletei, sertéseknek eledelül vetett holttestük stb. A *Mária testvérem emlékezete* Madách legnagyobb kétségének, vergődésének elindultát jelzi: a népből kiábránduló, csalódott Madách útja ezzel a verssel kezdődik, s vezet a *Tragédián* át a *Mózes*ig. Mert Madách álláspontja e kérdésben nem egyértelmű, nem végleges: hit és kétség, vád és megbocsátás, harag és megértés közt ingadozik élete végéig. A Máriáról szóló költemény a keserű vád mellé a megbocsátás motívumát társítja: a „milliók egy miatt" gondolata is most kezd csírázni, gondolat, melybe Madách sohasem tudott beleegyezni, soraival eleve cáfolatot fordítván azok ellen, akik őt az arisztokratikus, „emberfeletti ember" világnézetének hirdetőjeként próbálták tekinteni. A költemény befejezése a legmagasabb erkölcsi szintet jelzi, melyre csak gyászsújtotta, eszményeiben megtiport ember fölemelkedhetik: a majdan megnemesülő nép képében Madách kibékül a sorssal, kibékíti az áldozatokat, s a nép jövendő zászlaját is kezükbe adja.

Az egyértelműen pesszimista népszemlélet, mely az Eötvöshöz hasonló, liberális népbarátoknál az 1846-os galíciai események után mind gyakoribbá válik: nem nyer *végképp* uralmat Madáchon.

1848—49 élményének még egy utolsó, fájdalmas fejezete:

Madách bebörtönöztetése Rákóczy János rejtegetése miatt — raboskodása az Újépületben, állítólagos megbotoztatása stb. — és mindezeket még betetőzőn, Haynau terrorjának, Bach önkényuralmának annyi más, vérlázító epizódja — ezek a körülmények egyaránt részesek lehetnek abban, hogy Madách költészetében a hazaszeretet tematikáján belül is a főhelyet 1848 foglalja el. Ez a tematika mindmáig nem részesült kellő figyelemben és méltatásban, s mellőzésében része volt annak a teljesen megérdemletlen lebecsülésnek is, mellyel Madách líráját általában illették a kutatók. Vannak nézetek, melyek szerint Madáchot a szabadságharc ügyének valójában — az önkényuralom nyerte meg. Ezeknek a nézeteknek cáfolatául szolgál pl. a *Tábori képek* ciklusa is, mely csak a szabadságharc idején keletkezhetett. Ezek az anekdotai, genre-szerű költemények épp romantikától, eszményítéstől mentes voltuk miatt vallanak az események egykorú ihletésére. Ugyanakkor *Az előőrs* című vers már Jókai *Csataképei*vel tart rokonságot, a bérci színtér pedig Madách Pál emlékére utal, a téli hadjárat hősi keretében. A szeretett fivér valamiképp jelen van Madách többi szabadságharcos költeményében is. *Az alföldön* fölidézi a szabadságharc „tündér szózatát", a nemzet egységét („...vezérink ott valának Szenvedtek velünk, kik kiskoruktól Ültek bíborán dús uraságnak"), és a „harcpiac" vízióját, zászlókkal, huszárrohammal, szuronyerdővel — a sóvárgó emlékezésnek azzal a pátoszával, melyet ugyanily közvetlenül a kortársak közül csak Jókai szólaltatott meg. A *Nem féltelek hazám!* Branyiszkó „kőrakását" és az alföldnek „szent vér hizlalta" búzáját állítja a hőskor tanújául; a *Nép szava* a „fenyítő üstökös" visszatértét várja, hogy „kihányja a földet sarkaiból"; *A szabadságháború* a „fényes, rövid" villámlás után sóhajt; a *Petőfi sírján* az „ágyúdörgésekkel" megírt sírvers fensége előtt hajol meg. *Az aradi sírra* pedig emlékkövet kíván pótolni. Madách szabadságharcos költészete nem „utánérzés", nem „pensum", hanem a büszke fájdalom, a hősit és nagyot áhító szenvedély szava. A szabadságharcot

idéző Madáchnál nyomát sem leljük csalódásnak, kiábrándulásnak. E nagy tett emléke mindig tisztán élt benne — mi több, egyre tisztulón, a Mózes tanúsága szerint.

2

Kétségtelen, hogy egészen másként kellene mérlegelnünk a *Tragédia* pesszimista elemeit, ha Madách gondolkodásában akár leghalványabb nyomát is lelnők a kiegyezésre törekvésnek. De ilyennek nemcsak, hogy nyoma nincs Madáchnál — hanem ellenkezőleg : 49-től haláláig, egész életműve tiltakozás az önkényuralom, és a szabadságharc vívmányainak feladása ellen. Madách ama kevés költőnk közé tartozik, akik szenvedélyesen utasítják el a kiegyezést előkészíteni kísérlő meggondolásokat — s e költők közül is talán ő a legkövetkezetesebb.

Az út, melyen járni próbál, nem a forradalom útja — de egy új szabadságharc igénye ott rejtezik a *Mózes* pátoszában, s az ígéret földjéért vívott harcok drámájában is. Amily világos és tiszta Madách álláspontja az osztrák önkényuralommal szemben, annyira bonyolult, sőt, néha csüggeteg, pesszimista is a népről alkotott felfogása. De Madách ennek ellenére sohasem kerül együvé azokkal a politikusokkal, akik az uralkodóosztályok érdekeinek cinikus szolgálatában a nép kizsákmányolását szentesítik. Madáchnak a népről alkotott felfogásában megtaláljuk a demokratizmustól immár elvált liberális szemlélet legfőbb jegyeit. Madách viszonyát a néphez — mindvégig *rendezetlennek* érezzük, oly értelemben, hogy e viszonyban a pesszimizmus nem a végső szó még, s Madách e kérdésben is bizakodás és kiábrándultság közt hányódik. Látni fogjuk, hogy a *Tragédiá*ban is a pesszimizmus és az optimizmus egyaránt jelen van, a drámai feszültség nagyrészt e két szemlélet tusakodásából

származik, s a költemény fölemelő hatását épp az adja meg, hogy Madách a ránehezedő pesszimizmussal elszántan, a végsőkig szembe kíván szegülni. A *Tragédia* nép-ábrázolása sem „végső szó", s a *Mózes* tanúsága szerint, csupán *egyik* állomása Madách gondolatmenetének.

Madách passzív ellenálló mivolta szolgáltatja azt az eszmei, világnézeti alapot, melyen 49 utáni költészete, s maga a *Tragédia* is felépül. Ennek az ellenállásnak bátorságában, büszke következetességében részes az a függetlenség is, melyet földbirtoka *egyelőre* még biztosított Madáchnak. Az ő példája figyelmeztet arra is, hogy osztálya, az övéhez hasonló érettséggel, műveltséggel és jellemerővel a passzív ellenállást, annak minden korlátozottsága ellenére, méltóbb mozgalommá is avathatta volna.

Ahhoz, hogy Madách *politikai* szemléletét — az annyiszor túlbecsült *filozófiainál* bizonnyal fontosabbat — megérthessük, szemügyre kell vennünk álláspontját a nemzeti függetlenség kérdésében — és a nép történelmi szerepének megítélésében is.

Az 1861-es választások után mondott beszédébenMadách annak a „semleges ellenállásnak" ad igazat, „mely a fennállt önkényes kormánynak *soha meg nem hajol, vele soha nem alkuszik, azt soha el nem ismeri*". Az országgyűlés küszöbén erre az ellenállásra tüzel — mely most mintha passzív jellegéből is kivetkeznék: „nem annyira ragyogó tehetségekre lesz szükség, mint *férfias kitartásra, melyet a hatalomnak sem mosolya meg nem bűvöl, sem ráncolt szemöldöke nem rettent vissza*, s e két dologban erőnket megpróbálni elég alkalmunk volt a lefolyt időben". Ugyanez a beszéd a Reichstagba való bevonulás tervét „népgyilkolási tervnek", „hazaárulási bűnnek" mondja, s Bécs szemébe kiáltja, hogy „*a 48-iki év embereit hatalmában volt börtön és vérpadra hurcoltatni, de nem megsemmisíteni győzelmesen feltámadó eszméit*". Ne feledjük, amikor e szavak elhangzanak, Madách a *Tragédiát* már megírta, és a kézirat ott pihen Arany íróasztalában. Ha a *Tragédia* valóban a csalódás, a kiábrándulás vallomása, a

reménytelenség „himnusza" lenne, végszavai pedig csak amolyan „kívülről" beléerőszakolt jeligék, — mire magyarázhatnók *küzdésnek* és *bízásnak* mindazt a hevét, mely az 1861 körüli beszédekből és írásokból kisüt? Madách „politikai hitvallomása" (1861. március 12) csaknem kerek egy esztendővel a Tragédia elkészülte után *szabadság, egyenlőség, testvériség* eszméi *mellett* hangzik el; ugyanez a nyilatkozat Kossuth Lajos szavait idézi, s a haza „minden beolvasztástól megóvott integritását", a „nép vére és pénze fölötti rendelkezhetés" szabad jogát, *„minden feudális visszaemlékezések megszüntetését"* stb. követeli. Madách számára a 48-as törvények *„minden további státusélet egyedül létezhető kiindulási pontjai"* is!

Az 1861-es országgyűlésen elhangzó beszédjében, igaz, naiv megállapításokat olvashatunk a nemesi alkotmányról — de miért kellene eltúlozni ezek jelentőségét, mikoris a beszéd a 48-as alap mellett szól, és *bármiféle* egyezkedés ellen : *„egyezkedni annyit tesz, mint követeléséből is engedni akarni, a mi követeléseink pedig éppen úgy nem lehetnek engedés tárgyai, mint a lenni vagy nem lenni, mint az élet és halál".* Ez a beszéd, melyben már felbukkannak a *Mózes* motívumai, s melynek ez a később születendő dráma sajátos nyomatékot ad : Madách álláspontját a passzív ellenállókétól is némiképp elkülöníti. Mert Madáchtól eltérően, ezekben az ellenállókban lassan már érlelődni kezdenek az egyezkedés csírái. A 61-es Madách-beszédek mögött azonban ott van már *A civilizátor* is (1859), mely kesernyés gúnnyal szól a passzív ellenállás köznemességéről ; a Stroom—Bach elől kutyaólba húzódó István gazda, aki végül is csak azért lázad, mivel „villámhárítóját már nem bírja" (a lány ugyanis „lakatra lesz") : ez az aristophanesi fordulat épp eleget árul el arról, hogy Madáchnak a köznemesi ellenállásról nem voltak illúziói, még ha vele tartott is. Álláspontja tehát politikai téren is többé-kevésbé magányos. Ez a magány azonban — függetlenséget is jelent, mely függetlenség az önkényuralom

viszonyainak éles és eredeti megfigyeléseit, kommentálásait sugallja Madáchnak.

Történetszemléletére mennyire jellemző az a megállapítása, hogy egész „államéletünk" egy „századokig tartó óriás küzdés nemzeti létünkért a nemlét ellenében" — vagy az a másik, hogy „mi egy kalitkában vagyunk a fenevaddal, mely minden percben el akar nyelni". A hazaszeretetnek, a függetlenség vágyának — és az önkényuralom gyűlölésének ez a heve juttatja is meghasonlásba tulajdon korával, s szorítja bele egy meddőn antikapitalista szemléletbe. Az 50—60-as éveket több ízben is az Augustus-korhoz hasonlítja („Augustus s Ferenc József korában hány ember megőrült, megőszült!"), és a „lehangolás" korának tekinti: „*nemcsak megvénültünk, de a mostani fiatalok is vének; egy Börne nem lelkesíti, a lelkesítő beszédnél ásítanak, a parlamentekben sem mondanak többé olyat, mint 30-ban. Így lehetett Augustus korában is, mi adja majd az újjászületést?*" A *Tragédia* londoni színének antikapitalizmusa mögött *ezt* az élményt kell éreznünk — s általában, nehéz egyetérteni Lukács György nagyjelentőségű Madách-tanulmányának azzal a megállapításával, mely szerint Madách bírálata a kapitalista szabadversenyről „mindig a múlt felől, a hűbéri maradványok védelmezéséről leszakadni nem tudó és nem akaró középnemesség szempontjából történik". A múlt, melybe Madách visszavágyik, vagy a szabadságharc kora, vagy a reformkor hajnala — s a kapitalizmus, melytől idegenkedik: a „civilizátori", a gyarmatosító kapitalizmus — az önkényuralom kapitalizmusa, melynek fejlődési üteme éppoly gyors és élénk, mint amily kietlen és sivár a lelkülete. Az önkényuralmi kapitalizmus gyermekeinek blazírtságát, csömörét és cinizmusát Jókai már említett regénye a *Szerelem bolondjai* is a fenti idézet szellemében jeleníti meg (gondoljunk a megyegyűlési jelenetben Malvina és az ifjú Harter beszélgetésére). Madách nem a „hűbéri maradványok" oldaláról bírálja a kapitalizmust — hanem ama remények felől, melyeket Eötvös és Szalay nemzedéke a kapitalizmusról táplált valaha.

Az önkényuralom-hozta kapitalizmusnak a Madáchéhoz hasonló elutasítását másoknál, így pl. Vajda Jánosnál is megtalálhatjuk — annál a Vajdánál, aki a 90-es években oly hőn áhítja a kapitalizmus kibontakozását, a völgybe a csatornát, a mozdonyt a hegyélre, s szerte a tájban a „gyárak sugár minaretjeit". De ugyanő 1858-ban *(Aranykor)* amiatt sóhajt, hogy „gépet csinál egyik ember a másikból" — s „Nagy az ész munkája, gőzhajója, útja: Csak az ember maga műve nyomorultja"; vagy, *A csüggedetlen*-ben (1858): „Mit eped itt nagy s nemes után még, Aholott már csak ‚hasznos' van. És a tömegek kicsinyje, nagyja Aranyat kér a templomban". A Madáchéhoz hasonló antikapitalizmus tehát olyanoktól sem idegen, akiknél kétség sem férhet a „hűbéri maradványoktól" való mentességhez.

Ez a fajta antikapitalizmus a *Tragédiá*ban nemcsak a londoni színt, de a falansztert is áthatja. Erdélyi tilatkozása a szocialista eszmék kigúnyolása ellen: indokolt és jogos. Madách valóban elutasítja a szocializmust — de ugyanakkor a falanszter életét a kapitalizmus ad absurdum-vitelével alakítja ki. Amit ő szocializmusnak mond, abban valójában a kapitalizmus érkezik el a fejlődés egy torz és meddő fokára. Aligha lehet véletlen, hogy a falansztерben uralkodó ridegség, a költészetnek, a képzeletnek és az érzésnek száműzöttsége — feltűnően rokon a malthuzianizmust és utilitarizmust védelmező manchesteri iskola szemléletével. A kutatás talán még rá fog bukkanni a forrásra, melyből Madách a manchesteri iskolával megismerkedett; nem látjuk nyomát annak, hogy ez iskola kíméletlen bírálatát, Dickens *Nehéz idők* című regényét (1854) ismerte volna — de annyi bizonyos, hogy a falanszter „élete", nagyonis emlékeztet arra a „tényszerű" rendre, melyet Dickens Gradgrindje alakít ki házában és gyermekei neveltetésében. A falanszter dajkái „magasb egyenletekről" s mértanról beszélnek a gyermekeknek, a rózsa itt „hasztalan virág", a költészet „erőtékozlás" stb. A falanszter Tudósának szavában mintha a manchesteriánus Gradgrindet hallanók, aki fanatikusan üldözi a meséket, a

költészetet, az iskolában csak a matematika, a statisztika, és egyéb „tényszerű" ismeretek oktatását tűri meg. A falanszterben Madách a kapitalista manchesteri iskola elképzeléseit illeti a „szocializmus" elnevezéssel.

De ugyanígy hasonlít a falanszter arra a „civilizációra" is, melyet Stroom kíván bevezetni — vagyis arra a szélsőségesen szatírai képre, melyet az önkényuralom kapitalizmusáról rajzol Madách. Stroom is „tudományos" elmélet szellemében rendezi be István gazda „civilizált" házatáját, kurtítja meg atilláját, ajándékozza meg fapapuccsal és javasolja, hogy kukoricacsutka lisztjéből süssenek kenyeret. Falanszter és Bach-civilizáció Madáchnál egyet jelentenek; antiszocializmus és antikapitalizmus egybefonódnak a *Tragédia*-korszak Madáchának gondolkodásában.

Van azonban Madách antikapitalizmusának egy sajátos változata is: *népiessége*, melynek elméletét a *Tragédia* után alakítja ki, de melynek tendenciáit lírájában is megleljük. A Kisfaludy Társaságban tartott, 1862-es székfoglalójában Madách átgondolt és eredeti esztétikai koncepciót fejt ki *(Az aesthetika és társadalom viszonyos befolyása)*. Ez a koncepció át- meg átszőve az idealista esztétika szálaival — de ugyanakkor uralkodó marad benne az önkényuralom irodalmi viszonyainak, valamint a kapitalizmus művészetellenességének bírálata. Az értekezés végkövetkeztetéseiben Madách a népiesség egy sajátos elméletéhez érkezik el, s ennek gyökerei szintén abba az antikapitalizmusba nyúlnak, melyet az önkényuralom jelenségei alakítanak ki gondolkodásában. A „szép abszolút voltáról" szóló fejtegetések, a kanti esztétika olyasféle reminiszcenciái, mint pl.: „A valódi szépműi remeknek nem lehet más indulópontja és végcélja, mint maga a szép", valamint az olyan tételek, melyek szerint az „erkölcsi jó" is csak annyiban indokolt, amennyiben „jelen nem léte hiányt éreztetne velünk" stb. — megférnek ebben az értekezésben az irodalom elsekélyesedése miatti aggodalmakkal, élet és irodalom egészséges viszonyának igényével is. Madách — ezúttal valóban a hegeli gondolatot visszhangozva

— az „esztétikai virágzás" korának a görög irodalmat tekinti; de látva azt is, hogy a „legfőbb motívum azon remekművek előidézésére magában a görög életben fekszik", irodalom és közélet akkori egysége után sóhajt. Gyulainál, Eötvösnél — és Madáchnál is egy időben jelentkezik az aggodalom a kortársi irodalom iparivá sekélyesedése miatt. „Oh hányan cserélik így be koszorújokat egy darab kenyérért. Hányan élnek egy rövid kényelmes életet nevök örök dicsősége árán" — kiált föl Madách. A kapitalizmus világának „nyegle könyvárusától és még kialakulatlan közönségétől" egyaránt félti Madách az irodalmat; aggodalmában azonban éppúgy megtaláljuk a hanyatlás jelenségei elleni tiltakozást, mint az új irányokkal szembeni értetlenséget, bizalmatlanságot is. A regényirodalom divatjában pl. a kor léhaságának jelét tudja csak látni; mert a modern regény „kötetdús terjedelme" annyi időt és erőt emészt fel az olvasónál, mely „elég leendne egy szaktudományról fogalmat szerezni, vagy a hajdankor műremekeinek egész egy világát átélni". A regénydivat „saját korunk blazírozott gyermekének" igényeit elégíti ki Madách szerint, azét az emberét, aki „kerüli a gondolatot, mely öntudatra keltené, s az űrnek érzését kártyával vagy regénnyel igyekszik kitölteni". Látnivaló, Madách nem ismeri föl a regényben a jövő műfaját, s teljes tájékozatlanságban a világirodalom nagy példái felől, kétségbevonja a regény vállalta ábrázolási feladat megoldhatóságát is („Ki bírna mérföldnyi hosszú képbe, vagy napokig tartó zenedarabba egységet s költői életet lehelni?"). Amikor ezt a gondolatát kifejti, Balzac, Stendhal, Dickens stb. életműve rég kibontakozott már — s a regénynyel szemben épp a *Tragédia* drámai-költemény-formája válik csakúgy időszerűtlenné, miként az eposzé is. A korszerű irányt Ibsen fejlődése jelzi, a történelmi drámától és a *Peer Gynt*-típusú művészettől a társadalmi dráma felé. Madách és Arany egyaránt korszerűtlenek a drámai költeményhez, illetve az eposzhoz való ragaszkodásukban. De ez a ragaszkodás — a *Tragédiá*ban éppúgy, mint a *Buda halálá*ban —

bizonyos mértékben szembeszegülés is kíván lenni az önkényuralom korának ízlésével, divatjával, nemzetietlenségével, „blazírt" léhaságával — illetve, általában, a kapitalizmus viszonyaival. Madách (és Arany) 50—60-as évekbeli antikapitalizmusában benn rejlik az önkényuralom viszonyainak, légkörének, „civilizációjának" elutasítása. De ez az elutasítás később mindkettejüknél a kapitalizmussal szembeni bezárkózássá, értetlen elfordulássá változik. Mindkettejüktől különbözik e kérdésben Jókai és Vajda. Kétségtelen, hogy Madách legutolsó korszakában, a *Tragédia* utáni évek termésében már megtaláljuk az önkényuralmi viszonyok elutasításán *túl*, a kapitalizmus újításainak, a technikának stb. elutasítását *is*. A védegyleti mozgalom egykori híve most már a vasút, a telegráf „veszélye", a „monstruózus lapirodalom" miatt aggódik („Minden gőzerőn megy,... bukni kell s ez rettentő lesz"). Ennek az aggodalomnak éppen nem egészséges változatait a *Tündérálom* című, a *Tragédia* és a *Mózes* után keletkezett, eddig kellő figyelemre nem méltatott töredékeiben találjuk majd meg.

Összetettségében kell ellentmondásosnak éreznünk a módot is, ahogyan Madách az immár sablonszerűvé fakult romantikus eljárások, az „érdekes és ingerlő" kultusza ellen fellép. E kultuszban, helyesen, az irodalom hanyatlásának, „üzletszerűvé" válásának jelenségét látja — de ugyanakkor az idealista esztétika szép-kategóriájának jegyében tiltakozik ellene. Nem lehet említetlen hagynunk, hogy Madách, kinek költészetében a romantika nem egy témáját, eljárását lelhetjük meg, fiatalságától kezdve elméleti írásaiban következetesen elutasítja a romantika irányát. 1842-ből származó „művészeti értekezés"-töredéke pl. a történelmi hűség kérdésében a romantikus felfogással szemben (melyet később Obernyik képviselt) eleve szigorú álláspontot foglal el. Ifjúkorának dramaturgiai eszményképe: Sophokles — ez viszont csak *Férfi és nő* című drámájában mutatkozik meg gyakorlati módon. A romantika „színi hatásait" 1842-ben ugyancsak elutasítja. George Sand egyik regényéről írott

ifjúkori tanulmánya *(Eszmék Léliáról)* „a kereszténység szülte romantikus irány egyik esztétikaiatlan kinövését" ítéli el a mű aszkétizmusában. Az 1862-es székfoglaló értekezés azonban az „érdekes és ingerlő" kultusza mellett a „nemesebb elvek" hordozására törekvő irányköltészetet is elveti, mint olyan „bálványt", mely a szépség „eltűnt istenségét" nem tudja pótolni.

Pedig ugyanakkor Madách igénye a művészet eszmeisége iránt, változatlanul, következetesen érvényesül kora ifjúságától kezdve. Említett, 1842-es tanulmány-töredéke pl. a szerelmi tematika túltengését is az „egész nemzetet egyaránt érdeklő", általános tárgyak és eszmék hiányából magyarázza. Ugyanitt Madách a népiesség egy oly igényét fejezi ki, melyet majd Petőfi költészete válthat csak valóra: „Hogy koszorús költőink nem zengnek a nép ajkain, hogy még annyira nem lőnek népszerűekké, csak az lehet oka, hogy hazánk népének még legnagyobb része nem lett nemzetté, hogy nincs hazánk érdekeivel érdeke összeforrva, s zsellérül lakva honában, ...ismeretlen honja érdekével." Az egész nemzetet érdeklő költészetet csak a népiesség hozhatja el: így vélekedik Madách 48 előtt — és ez a felfogása, a népiességről alkotott ily koncepciója módosul majd 1862-ben, amikoris népiesség-elmélete sajátos, antikapitalista értelemmel telik meg. Székfoglalójában Madách azt a harmóniát tekinti eszményinek, mely a görög irodalomban jött létre „hit és költészet", vagyis: eszme és műalkotás között. E harmóniát azóta az irodalom többféleképp próbálta ismét megteremteni: vagy a neoklasszicizmus útján („ez az iskola rideg sírbolti leheletével s halottaktól rablott ékeivel majdnem az utolsó évtizedig kísértett közöttünk") — vagy a „szoros igazhitűség", a dogma jármában (Dante, Tasso, Milton, Klopstock) — vagy a romantika formáiban („De a kétes jellemű lovagerény s az ideállá erőszakolt nőbálvány tisztelete nem ihletést, de beteges álomlátást, nem dicset, de bengáli tüzet hozott csak létre") — vagy, Madách szerint egyedül helyesen, a népiesség ihletésében, mely „a nép örök

ifjú" alkotóerejéből, „kiapadhatatlan" költészetéből táplálkozik. A népiesség „azon út, melyen Hellas elveszett Olympusának magasító hatását pótolhatni hiszem az irodalomban" — mondja Madách, s példaként a *Hamlet*re, a *Szentivánéji álom*ra, a *Manfred*re, a *Faust*ra stb. hivatkozik. Ez a népiesség azonban egészen mást céloz, mint a Petőfié: „Roppant, eddig alig sejtett kincshalmaz fekszik előttünk szent könyveinkben, legendáinkban, mondáinkban, melyeknek csak egyes szemeit kezdték felásni jeleseink, s mi ragyogóak már csak ezek is egy Tompa művész kezében".

Hogy ez az elmélet mily mértékben antikapitalista indítékú, azt a már említett *Tündérálmon* mérhetjük le. A töredékes mű párbeszédeinek értelme szerint a népi regék, a tündérek és a manók világa, vagyis a Madách felfogása szerinti *költészet:* a kapitalizmus egyenes tagadását jelenti. A költészet: menekülés a kapitalizmusból — és ezt a menekülést csak a tündérregék népiessége teszi már lehetővé. Mi elől menekül Madách? — a *Tragédia* utáni korszak Madácha?

Most, hogy a vasút roboq,
Távirda játszik, gőzkazán fülyöl,
Papírral ölnek a napilapok,
Légszesz lámpák közt a hold elcsücsül,
Várat, zárdát dönt a villám, rág a szu,
Csak a moslékos gyár büszkélkedik:
Mint teknősbéka önmagába bu
A meghült ember és ottan vénhedik.

Ámor ugyancsak a költőiségétől, emberiességétől megfosztott világra panaszkodik:

Telekkönyvpajzsok, szerződési vértek
Elfogják legkeményebb fegyverem.
Helyembe léptek hirlaphirdetések,
Nénék, banyák, kozmetikek, üzérek...

Íme, a „korrajz", a koré — „ahogyan Madách látja". De miért látja *így*? A Bach-korszak „civilizációjának" láttán az önnön, korábbi elveivel szembeforduló, liberális ne-

mesnek típusát, tragikomikus Don Quijote-i módon, Gyulai Pál rajzolta meg *(Egy régi udvarház utolsó gazdája)*. Radnóthy Elek sorsa és alakja jellemző arra a folyamatra is, melyet Lukács György igen találóan „Madách tragédiájának" nevez. Madách kezdetben a reformkori remények nézőpontjából szemlélte kiábrándultan és elégedetlenül az önkényuralomban kivirágzó kapitalizmust. E kapitalizmus gyarmati mivolta ébresztett benne ellenkezést és tiltakozást. Madách antikapitalizmusában tehát *egy ideig* szerephez jut a nemzeti függetlenség eszméje. Idővel azonban, ez eszme szomszédságában mind inkább szerephez jut a bezárkózás motívuma, sőt, az elmaradottság eszményítése is. A *Tündérálom* Ilonájának szavai világosan megmutatják ez antikapitalizmus kettőségét, ellentmondássoságát. Magyarországot a tündérek azért tekinthetik honjuknak, mivel ott a „honfiszívekben" élnek *még* a „tündér álmok" — és a „kőszéncivilizáció" *még* nem riaszthatta el egészen ez álmok „virágleheletét". A későbbi korszakok antikapitalizmusából a nemzeti függetlenség mozzanata teljességgel hiányzik majd, illetve, eltorzult módon érvényesülhet csupán. A Schmerling-korszak Madáchánál azonban a függetlenségi igényt, a honfiszívek e „tündérálmát" még viszonylag tisztán — habár az elvágyódástól, a bezárkózástól, a kapitalizmus új és jövőt rejtő távlatai előli elfordulástól mindinkább fenyegetten lelhetjük meg. Madách antikapitalizmusának kétértelműsége — a passzív ellenállás kétértelműségében leli magyarázatát.

Madách népiessége tehát nem kapcsolható össze a reformkor népiességével — hanem ennek az irányzatnak új, a 60-as években kialakuló arculatát mutatja. Madách esztétikai elvei — nem utolsósorban a szép szerepéről vallott felfogása — Arany 1861-es elveivel rokonok. S ugyanígy az Arany 1861-es felfogásával rokon Madách koncepciójának az a vonása is, hogy ő a népiességben immár nem a néphez szólás, de elsősorban az esztétikai hatás alkalmát látja.

Madách népiességében és Hellasz-imádatában is vannak egymással rokon vonások. Arany *Ősszel* című verse, a Homér-Osszián-ellentét költői kifejtése, éppúgy az önkényuralom égboltja alól küldi sóhajtását a görög összhang és derű világa felé, mint Madách *Ó- és újkor* című költeménye is. Arany és Madách Hellász-kultusza szorosan összefügg mindkettejük undorával, megvetésével, melyet az önkényuralommal szemben éreznek. És ez a kultusz gyökeresen különbözik pl. Flaubert rajongásától a görögség iránt. Ez utóbbiban a kapitalizmustól megcsömörlött szív áhítozik a szép, az eszményi után. De Madáchnál a görög vallás, szerelem és közélet áhítása — a kapitalizmus keltette csömörön *kívül:* az önkényuralom keltette undorból és megvetésből *is* fakad. Az antik közélet képe az *Ó- és újkorban* egészen másként fest, mint a *Tragédia* athéni színében; az eszményi demokrácia képe itt 48 elvesztett reményeivel olvad eggyé, (miként Aranynál is Homér világa a szabadságharcéval azonosult):

Mért nem foly a világ mint hajdanán
Hellasz napos, olajfás partjain?!
Kint folyt le az élet és küzdelem
A közpiacnak néphullámain.
Az ifjú öntudattal lépe fel,
Nyílt előtte száz közhasznú tér,
Tudá, hogy a polgárerény útján
Mindenki amennyit nyom, annyit ér.

Ezzel a közélet-eszménnyel, ezzel a nagyonis igenelt demokráciával áll szemben az önkényuralom kortársi valósága:

Ma rejtekben kél minden esemény,
A köztér puszta, csak bitó van rajt,
Hiúz szem néz a házi tűz mögé...

Madách sokat emlegetett arisztokratizmusában is része van az önkényuralom ellenzésének, gyűlölésének. Ez az arisztokratizmus épp ezért válik kétarcú jelenséggé: különbözik a Flaubert-típusú arisztokratizmustól, s *még* nincs

köze a l'art pour l'art-hoz — de ugyanakkor a szembeszegülés egy teljesen meddő módja is. „Az én nézetem demokrácia, de despotiában arisztokrata vagyok" — Madáchnak ez a mondata épp eleget árul el arisztokratizmusának és az önkényuralmi viszonyoknak összefüggéséről. A kapitalizmus emberi viszonyait elutasító, megvető arisztokratizmus fejeződik ki abban az ars poeticában is, melyet a *Tündérálom* költő-alakjának ajkán szólaltat meg: „Mi a jelen nekem — eh el vele, A kor hitványabb-é vagy embere?".

Az önkényuralommal szembeszegülés adja meg Madách patrióta tematikájának gerincét. Sárosiéra és Tompáéra egyaránt emlékeztet ez a tematika; allegóriás változatai pedig a történelmi párhuzamok oly világos és félreérthetetlen célzásaival szolgálnak, mint Arany balladái. A „török világból" felidézett mozzanatok *(Fény- és árnyképek)* az önkényuralom viszonyaira utalnak: a „jogért és hazáért" elesett hősök sírjával, a török sereg „újoncozásával", valamint a nagyonis világos kérdéssel:

Mondd, előtted vajon melyik kedvesb
Ez új rend, vagy a régi zavar? —

Az „élő halottat" idéző költemény („Ég dördülj meg, hogy feleszmélhessen, Több nem kell, hogy megmentse magát"), — *A vén cigány* szerényebb, de rokon bizakodást hangoztató párja, a *Dáridóban*, mely a síró nóta után másfélét ígér („A legvígabb hátra vagyon Még talán") — a *Nem féltelek hazám*, mely Branyiszkó kőrakására mutat, s a *Mózes* utolsó felvonásának eszméjét zárja magába („A lánc helyét csak szent vér mossa le: Hogy a jobb gyermek győzzön, Mózes elhalt A pusztában s egy nemzedék vele") — s valamennyinél szenvedélyesebben a *Csak béke, béke*, mely ugyancsak a *Mózes*hez hasonlóan, az egyezkedésre hajlókat ostorozza:

Új még a sír, szent halma még kopár,
Halottjának még vérzik kebele,
Ki a szabadság kétségbeesett
Végső küzdésében elvéreze.
— — — — — — — — — — —
S ti alkudoztok már a békéért
Odaadva minden elvet és szent vért.

Mily távol áll Madách Eötvöstől, Deáktól — Vajdától, amikor a „kikoldult békét" a „halál nyugalmának" mondja — s bizonnyal elsősorban az ókonzervatívok és a Deák-párt felé kiáltja ki haragját: „Ti tömjénnel vívjátok az eget, Mit döngetéssel vívott a titán". A *Tragédia* egyik legfontosabb gondolata („S az ember célja e küzdés maga") mennyire megtelik konkrét, politikai értelemmel, e költemény soraiban: „Küzdés az élet, nyugvás a halál; Ha nyári égen fergeteg is áll, Mit féltek!" — s mintha Ádám vallaná magáról, de a nemzeti függetlenség harcainak Ádámja: „Én küzdve bukhatom, De a sorssal sohasem alkuszom". Madách számára az önkényuralommal való szembeszegülés — a szabadságharc egyenes továbbfolytatása, a szabadságharcé, melynek végső mérlegét is Petőfi szellemében állítja föl a *Síri dal*ban, hazájának, e „sashonnak" rekviemjében. Gyarlóbb voltában is az *Európa csendes, újra csendes* alapgondolatának szülötte az ilyen strófa:

Rohant a zsarnokság, mint tengerár,
Te voltál a szabadság végbástyája,
Kezedben volt a népjogok zászlója,
Melytől egész föld retteg avagy vár.

A nemzeti szabadság elbukott harcának Madách reményeiben a világszabadságért vívandó lesz a folytatása:

S ha még itt-ott magyart szül bús anya,
Nem lesz hon, mely fiát lebilincselje,
Melyért hevüljön, s folyjon szíve vére,
S lesz a világszabadság harcosa.

Ez a hit és bizonyosság ugyancsak mentes a *Tragédia* kételyeitől. Mi több, Madách gondolkodásában ott rejteznek a cselekvés igényei is — ahogyan a *Fogságomból* soraival barátainak üzeni:

Vigalomban igyanak helyettem,
És ha az idő jön, tegyenek.

A passzív rezisztencia gondolkodásmódja itt már — akárcsak a *Csák végnapjai* zárósorában: a tettek vágyának, igényének is helyet ad.

A *Csák*, melyet az 1843-as első kidolgozás után 1861-ben újraformál: Madách patrióta lírájának egyenes folytatása. A *Tragédia* előtt írt drámákra kitekintve föl fog majd tűnni e művek sajátosan *lírai* jellege — a líraiságnak a drámai elemmel szembeni túlsúlya. Madách nem igazi drámaíró — színművei lírai helyzetek láncolatai, történelmi-epikai problémák illusztrációi. A *Tragédia* műfajában, drámai költemény-mivoltában Madách mindvégig kielégületlen drámai becsvágyai és kezdettől fogva oly gazdag lírai hajlamai egészítik ki egymást — mondhatni, egész életművének ez egyetlen alkalmán.

Az a szemlélet, mely Petőfi Csák-eposzának tervében testet ölthetett volna, Madách drámájában ugyancsak kifejezésre jut. Brutus, akihez Madách annyira vonzódik, mintegy előképül szolgál Csák alakjának megformálásához. Szabadsághős-, patrióta forradalmár-mivoltában, Csák valójában éppannyira 1848—49 típusa, miként Mózes is. Illetve, mindketten egyszersmind — az önkényuralmi korszak patriotizmusának megszólaltatói. Brutus, aki „zászlóival kitűzte a szabadság Örökké ifjú, szentséges nevét" — Brutus, aki „Harcolt a népért, mely nem érdemelte És nem fogá fel" — íme, a Csák-dráma Brutus-jellemzésében magának a Madách-féle szabadsághős-eszménynek ellentmondásossága. A Brutust meg nem értő nép, valamint a Mózest megtagadó zsidóság: ugyanegy gondolat változatai. A *Csák végnapjai* világosan megmutatja, miféle forrásra vezethető vissza Madách

felfogása a népről, kiábrándultsága a nép történelmi szerepét illetően. Nép-szemlélete mellett, Madách meghasonlottságának okait is feltárja a *Csák* — és ennyiben a *Tragédia* nép-szemléletének, meghasonlottságának helyesebb értéséhez vezet el.

A *Csák* az 1859 után meghiúsult remények siratása is, az elmaradt szabadságharcé, illetve forradalmi felkelésé. Az a „helyzetkép", melyet Berend nyújt Csáknak az alföld „politikai hangulatáról" — egyben a nemesi passzív rezisztencia bírálata is. Solferino után az Alföld, s különösképp a Tiszántúl felkelésétől, „forradalmi nizusától" vártak sokat Kossuth hívei, akik közé Madách is tartozott. És Csák szavával mintha Kossuth kérdezné:

Hisz az alföldről rossz hír nem jöhet,
Hogyan szülnének kéklő síkjai
Az emberszívben szolgahajlamot.
Mindig az alföld volt erőm s reményem,
Mondd hát minő szél fú mostan felette?

Berend válaszában azonban ott vannak ama csalódás mozzanatai, melyet a *Tragédiában* is fel kell ismernünk:

Olyan szél, Csák, mely titkon zokog.
Bejártam minden rejtekebb tanyát,
Hol bujdosót remélheték találni,
Vagy elvonultan váró honfiút.
Találtam is, de elszánt párthívet nem.
Sok van, kinek gond üli homlokát,
Ki könnyes szemmel néz az árva honra
S epedve áhít jobb jövőt; mi haszna
Ha nincs, ki férfias szilárd karokkal
A sors gyeplőit megragadni merje. —
Nehéz idő jár, fáj mindenkinek
Ez és az, — így érzéke nem marad
A távolabbi nemzetfájdalomra.
Örül, ha mint ügyes sajkás kimenti
Létét és lomját a dúló habokból,
De a közös vagyonra gondja nincs.

Íme, a Solferino utáni Magyarország tömör, sokatmondó jellemzése — íme az a helyzet, melyből a *Tragédia* pesszimista, meghasonlott motívumai is származnak. Csák, a tömegek nélkül maradó szabadsághős: a tömegekben csalatkozó Ádám közeli rokona. De Ádám és Csák folytatója az a Mózes leszen, akinél „nagy ember" és nép viszonyának immár egy újabb változatával találkozunk majd. Ha valaki a *Tragédiá*-ban a szabadság-eszméből való kiábrándulást látná — annak nyomós ellenérvül szolgálna a *Csák*, melyben a főhős oly szenvedélyesen tesz hitet ez eszme mellett:

Nem álom a szabadság
Reménye, vagy ha az, úgy istenálom
S előttem az üdvösséggel csak egy.

Csák felkél a „népet nyomók" ellen, „Kóborvitéz, úr, szolga és király" ellen — és példája, az egyezkedésre hajló Zách cáfolataként is, a kiegyezés áhításának éppoly elutasítása, mint Madách lírájának javarésze. Az „ostortól" nem — de a „kegytől", a „kedvezéstől" nagyonis féltés motívuma itt éppúgy felbukkan, mint a költeményekben. Csák azt kívánja halála előtt, hogy szórják szét hamvait: „hadd szálljon a habos Dunába, Dunából a tengerbe s mindenütt, Hová csak ér, találjon szittya fajt" — ezek a sorok, az egész zárójelenet pátosza, nemkülönben a végtanulság, melyet Csák egyik híve mond ki: „S megszentelendem sírját — mert cselekszem" — mindezek az elemek a *Tragédia* zárójelenetének értelméhez csatlakoznak, a kitartás, a küzdés-bízás, a cselekvés jelszavait hangoztatván.

Lukács György szerint Madáchra is érvényes az igazság, hogy „aki nem a néppel, a tömegekkel együtt, azok soraiban keresi a felszabadulást, azt az események logikája szembe állítja a néppel, a tömegekkel és — akár akarja, akár nem — kifejlődik benne a nép, a tömegek lenézése, az undorodás tőlük". De hát mikortól kezdve és miért alakul ki a Madách és a tömeg közti konfliktus? A *Csák* tanúsága szerint ebben a konfliktusban, éppúgy, mint a *Tragédia* kifejezte meghason-

lásban — az 1859 után tétlen veszteglő ország, a némaságban megmaradó nép, az időszerűségét vesztő szabadságmozgalom, illetve forradalom miatti csalódás, elégedetlenség is részes. Madách egész rokonszenve Csáké és Brutusé, akik harcoltak a népért, mely „meg nem érdemelte". Nyilvánvaló, hogy Madáchnak a nép ily hibáztatásában nincs igaza ; nyilvánvaló, hogy Madách már akkor is téves nyomon jár, amikor a szabadságmozgalom elapadását általánosan, a nép közönyével magyarázza. De a *Csák* azt bizonyítja, hogy Madách nép-szemlélete az 1859 utáni csalódásban nyeri magyarázatát — csalódásban, mely egyrészt a patrióta szívének sebéből fakad, másrészt a történelmet, a politikai helyzetet tévesen értelmező liberális gondolkodó rövidlátásából.

Madách nem „undorodik" a néptől, a tömegektől — hanem felállít egy hamis, noha egészében jóhiszemű formulát : *a nagy ember (l. Miltiades), a szabadsághős (l. Brutus, Csák stb.) harcol és elvérzik a népért, mely ezt nem érdemli meg, s nem is képes az áldozatot felfogni.* Ezt a formulát leljük meg a *Tragédiá*ban — ezt a *Csák*ban is. De vajon végleges-e ez a formula, — vajon változatlanul fennmarad-e Madáchnak az a nép-szemlélete, melyet a *Tragédia* is mutat?

3

A kutatás már eddig is helyesen világította meg Madách „titán-kultuszát", melynek a kortársi romantikával van benső köze. Az egyéniség szinte emberfelettivé felnagyított történelmi jelentősége — és szemben vele, a tömeg milliói, mint „magokban mit sem számoló jelek": ennek az ellentétnek átélésében Madách a rezignáció és a keserű vád közt ingadozik. A liberális-romantikus gondolkodók felfogása a történelmet teremtő, magányos titánról, a még „gyermeki", „vak" tömegről, és általában, a „nagy ember" és az „értetlen

kor" tragikus összeütközéseiről: Madáchnál mélyebbre ivódik, mint kortársai bármelyikénél. Nagy része van ebben magányosságának, elszigeteltségének — valamint életmenetének, keserű családódási sorozatának, nemkülönben irodalmi tevékenysége amatőr jellegének is. Madáchnak nemhogy a tömegekkel, de még az irodalmi közvélemény szűkebb köreivel sem volt kapcsolata — élete utolsó esztendeiig. Nem az „odi profanum vulgus" álláspontja az övé, hanem a közösségtől megfosztott emberé, akinek csak önmagából lehet merítenie. Az ilyen ember könnyen hajlik arra, hogy ember és világ, egyén és közösség viszonyából — áthidalhatatlan ellentétet formáljon. Amíg az orosz irodalomban a „lelkifurdalásos földesúr" útkereséseinek lehetünk tanúi — addig Madách a maga kiváltságos helyzetét a „nagy ember"-elmélet jóvoltából is igazoltnak érzi. És abban, hogy ez az elmélet mindinkább uralkodóvá válik Madách és a nemesi kortársak gondolkodásában: a szociális kérdések iránti érzékenység elapadása is részes. *A falu jegyzője* még bőviben annak a felelősségérzetnek és „lelkifurdalásnak", mely a jobbágykérdés elintézetlensége miatt a reformkor legjobbjait áthatja. De 49 után, a jobbágyrendszer eltörlése miatt, a birtokos osztály a szociális kérdést „megoldottnak" véli, méghozzá „áldozattal és önként" megoldottnak. Ebből pedig az következik, hogy a néphez, a tömegekhez még a „lelkifurdalás" ösztökéi sem késztik közeledésre. Magyarországon a jobbágy-probléma, a szociális kérdés-komplexum felemás megoldása következik el, még mielőtt a „földesúri lelkifurdalás" a maga bőségesebb termését az irodalomban meghozhatta volna. Mi több, a forradalom, a szabadságharc népi megmozdulásai, sürgetései a szociális kérdés továbbvitele érdekében: a birtokos osztályt a nép „hálátlanságáról" győzik meg. A reformkor érdekegyesítése és az 50-es évek „egységfront"-törekvései után mindinkább távolodnak egymástól a nép és a birtokos osztályok, sőt, az utóbbiakkal együtt az értelmiség is. Gondoljunk Arany útjára

a 60-as években, hogy a távolító erők kényszerét jobban érthessük.

Madách gondolkodásában tehát fontos helyet nyer egy fikció — egyén és közösség, egyén és tömeg ellentétének fikciója. Vannak e fikciónak olyan kihatásai, melyek Madách egész világnézetét színezik. Madách hisz a polgári forradalom eszméiben, hisz a népszabadság jövőjében — de úgy véli, ezeket az eszméket csak egyes „nagy emberek" képviselik, illetve harcolják ki, hogy mintegy megajándékozzák velük a népet. A nép, a tömegek viszont igen gyakran értetlenül nézik ezt a harcot — sőt, szembefordulnak vele, s az értük küzdőket elgáncsolják. A Balogh Károlyékat kifosztó útonállókat Madách önkényesen *a* néppel azonosítja, s nővére tragédiáját egy történelmi ellentét szükségszerű és általánosan jellemző fejleményeként fogadja.

Abból, hogy a haladó, a forradalmi eszméket — Madách fikciója szerint — csak a „magányos" titánok képviselik, illetve harcolják ki — gyakorta von le olyan tanulságokat, hogy ez eszmék bukásában, kudarcában — az emberiség haladásának ki-kihagyásaiban a nép főrészes! A történelmi kudarcok láttán elkeseredett Madách, úgyszólván élete utolsó szakáig, a „nagy ember" és a tömeg tragikus ellentétét, a „titán" magára maradását, a tömeg értetlenségét, sőt haladás-ellenességét hirdeti.

Amikor tehát arról a hűségről szólunk, mellyel Madách a haladás eszméihez ragaszkodik — nem szabad felednünk, hogy ez eszméket ő a „tömegek fölé emelkedő", „nagy emberek" birtokaként képzeli el.

És amikor Madách kifakadásaival, vádjaival találkozunk, melyekkel a „méltatlan", a „hálátlan" tömeget sújtja — ne feledjük, hogy említett fikciójának következményeként haladást, felemelkedést gátló tényezőt lát a tömegben.

Ez a fikció tehát befolyásolja Madách egész gondolkodását, és eleve lehetetlenné teszi, hogy eszmeileg tiszta és egyértelmű művet hozhasson létre.

A fiatalkori *Commodus* egyik lázadó hőse, Maternus máris világosan ad hangot annak a szenvedélyes elégedetlenségnek, korholásnak, sőt megvetésnek, mellyel a haladás eszméinek kudarcáért Madách a népet teszi felelőssé: „Gyáva nép, megvetlek, átkozott! Szégyen fejedre. Te igának születél, igába görbedő fejed, midőn láttad először a napvilágot; én veled többé semmit sem akarok. Elhagyva állok, híveim sehol."... Vagy, ugyane vád más változataként: „Én egy gyáva valék, ki elég dőre képzeteket nevelt keblében a népről, én beléje bíztam, becsületébe, keservébe bíztam, mindenemet, mindent, egész hazánk javát. Oh, de akinek reménye a nép, mind csalódik az, reménye, egy forgószéltől felkapott gallyrakás"... Nem az „odi profanum..." hangja ez — hanem a haladást sóvárgó, bár rosszul értelmezett türelmetlenségé!

A népet Madách azért „veti meg", mivel „rabigára termettnek" látja *(Éjféli gondolatok)*; elkeseredetten vádolja a népet, amiért megváltóit feszíti keresztre, s zsarnokai „vesszejét csókdosni dül". Madách legtragikusabb tévedése abban áll, hogy — különösen 49 után — a nagy eszmék letéteményeseinek mindig csak a magányos egyént tekinti, a tömeget pedig képtelennek véli a „szent ügy" befogadására: „Ha szent ügy zászlaját látod kitűzve... Kacagj, kacagj, mert minden egyes érzi, Hogy a zászló csak vastag ámítás, Nehány deáké a gúny s lelkesülés, A többieknek célja, elve száz". *(P. barátomhoz.)* Madách népszemléletében természetesen, nemcsak e tragikus fikció nyomait lelhetjük föl: költészete megszólaltatja az idilli, „családi kör"-hangulatokat is, a „szent egyszerűség" boldog kis világát, „Hol együtt él még Isten, ember, állat" *(Nyári estén)* — s az önkényuralommal szembeszálló „nemzeti egység" programját is hirdeti, a leégett vár és gunyhó „hamvrakása" felett:

Gyanakodás volt minden életünk,
S a közelítést meg sem kísérők,
Úgy hittük, nincsen egy köz érzetünk,
Közös szónk egymást hogy megértenők.
— — — — — — — — — —
Elszállt felettünk a halál szele
Egy bánat ért s a kettős sír felett
Megértjük egymást, búnk megszentele;
S bár késő tán, nyújtsunk testvérkezet.
(Nyújtsunk kezet!)

A *Tragédia* pesszimista nép-szemlélete Ádám magányosságával kapcsolódik össze — Madách már elemzett fikciója érvényesül itt is. De ettől egészen elütő felfogással találkozunk a *Mózes*ben — „nagy ember" és tömeg konfliktusa egészen másféle irányban bontakozik ki itt. Mert kétségtelen, hogy „nagy ember és hitvány tömeg" konfliktusáról van itt szó, ahogyan erre Lukács György rámutat. De miért „hitvány" a *Mózes* tömege? Már Miltiades azért vetette meg az athéni tömeget, mivel azt a „nyomor szolgává bélyegezte". A *Mózes*ben ez a motívum jelentősen fölerősödik: a tömeg „hitványsága" itt a rabság szülötte — s a dráma épp azt a küzdelmet mutatja be, mellyel Mózes a rabság „bélyegét" a nép arculatáról eltörli. Ez a mű nem holmi „antidemokratikus" szemléletből fakadt — ellenkezőleg, Mózes, a „nagy ember" igazi hőssé abban válik, hogy a néppel egyesülni képes. Az első felvonás, mely Mózest a konfliktusok útján elindítja, még „antidemokratikus" „nagy embert" léptet elénk, aki nem akar leereszkedni a megvetett rabszolganép közé: „S pórmunka közt törjön meg szellemem, Mely a tömeg felett ragyogni lett"... Az Úr azonban kiválasztottjává emeli őt — és az ilyen kiválasztott „megszűnt lenni többé önmagáé, *S a nép szívében ver csak élete*". Mózes eljut odáig, hogy az Úr színe előtt kimondhassa: „*E népben élni, halni megtanultam.*"

Igaz, a *Mózes* nép-szemlélete, Mózesnek egybeolvadása a néppel, mit sem változtathat a *Tragédia* drámai fejle-

ményein. Csakhogy *Mózes* világosabban s a lényegében változatlanul a *Tragédia* nép-szemléletét szólaltatja meg. A nép „hitványsága" mindkét műben — ugyanegy okra megy vissza. S e „hitványság" egyedüli gyógyszere: a szabadság! Már 1845-ben, Szontágh Pálhoz intézett egyik levelében, alföldi útja után Madách a parlagi viszonyokat ecsetelve, a lámpákat állító, de olajról nem gondoskodó városkákat stb. gúnyolva — a nép elmaradottságáról is kétségbeesett-keserű képet fest: „E népet nem lehet minden nevelés nélküli elhagyatott állapotban levőnek mondani, ez fonák misztifikáció volna, de emberi alakjából kivetkőzött s gyökeréig demoralizált fajnak, minő tán akkor sem uralkodott, midőn a világot özön víz mosta el." De néhány sorral alább, haladottabb viszonyokról — a haladás eszméinek érvényesüléséről emlékezvén, mily lelkessé hevül a hangja: „Nyíregyházán láttam egész nagyságában és jelentőségében az örökváltság eszméjét magát tanúsítani; a rövid idő alatti roppant haladás minden tekintetben, magyarosodás e. u. t. ki mondhatatlan."

A *Mózes* azt a hitet fejezi ki, hogy a népet el lehet vezetni az „ígéret földjére" — persze, csakis a „nagy ember" áldozatosságával, erélyével, s mintegy magának a népnek akarata ellenére. Mózes anyja, Jókhebéd a népben hinni nem tudó Mózessel szemben — a költő véleményét is képviseli:

És honnan ismered te népedet —
Mondd, vakmerőn, hogy pálcát törsz felette?
Jártál-e közte, meghallgattad-é
A szívnek rejtett és szent dobbanását?
— — — — — — — — — — —
De menj csak egyszer kunyhóik közé,
S ha meghat a szellem, mely ott lebeg;... stb.

A *Mózes* tanúsága szerint Madách nem vesztette el végképp hitét a népben — még akkor sem, amikor a türelmetlen korholás sőt harag hangján támad neki. Mózes alábbi szavai világosan fejtik ki Madách nép-szemléletét

— azt is, hogy *miért* támadt konfliktusa a néppel, s azt is, hogy *miként* kívánná e konfliktust feloldani:

Népem megromlott hosszú szolgaságban,
Lassan kell azt sok szenvedésen át
Szabadságra tenni érdemessé.

Éppen nem a Petőfi nép-szemlélete ez, — de nem is ama kortársaké, akiknek nép-szemléletén valamiféle arisztokratikus pesszimizmus uralkodik. Madách nem történelemformáló erőt lát a népben, — hanem tehetetlen közeget, melyet vajmi nehezen tud csak áthatni a titán szenvedélye, ereje. A nép *forradalmi* nagyságában — melyet fel-felismer Madách — csak múló, szertefoszló csodát képes látni: „... a pozsonyi polgárok lelkesülése, kik másnap nyárspolgárokká váltak, a Lamberg néptömege, mely másnap komisz paraszt lett..." — kiált fel egyik jegyzetében.

Hogy mennyire csak *akarata ellenére* lehet boldogítani a népet, hogy gyermeteg változékonyságára építeni menynyire nem lehet, azt az aranyborjú-epizód a drámai helyzetteremtés eszközeivel fejezi ki — ugyanúgy, mint az athéni szín is. A dráma teljes kibontakozása előtt Mózes még puszta eszköznek tekinti a népet („A nép csak dőre eszköz, Egyes nagyok kezében, akik a Világtörténetet vérével írják. — A nép csak eszköz, én a végrehajtó"), s a „milliók egy miatt" elvét új megfogalmazásban hangoztatja. Később azonban már arra mutat rá, hogy e „gyarló, hitvány" eszközzel, a néppel, mi nagyot tudott létrehozni:

Örök oltárt állíték Istenemnek,
S minő gyarló, mi hitvány eszközökkel:
Maroknyi, aljas, csőcselék csoporttal...

Élete végén pedig éppen így szólhat Mózes:

...Rabszolga népet bíza rám.
Keresztül kelle száz vészen vezetnem.
Keresztül a tűz s vér keresztelésén,

Hogy szolgasága bűnjegyét lemossa.
Csak zúgolódás s átok volt jutalmam;
És mégis hálát mondok Istenemnek,
— — — — — — — — — — —
Ne nyomja lelkem semmiféle vád,
Hiven megosztók bánatot, nyomort,
Mindég én nemzetemmel.

A szolgaság, mint bűnjegy — a nép „hitványsága", mint a rabság, az elnyomatás folyománya: íme, a *Mózes* újból s újból visszatérő, központi gondolata — mely Madách nép-szemléletének magyarázatát is magában rejti. Ez a szemlélet az 50—60-as évek viszonyaiból fakad — abból a csalódásból, mely Madách lelkén, az önkényuralommal szembeni tehetetlenség láttán uralkodik: „A rab csak rab marad, szabadságra csak jobb nemzedék érdemes" — írja egyik jegyzetében. Egyedüli reménye már csak *„egyes nagyok"* felé irányul, s egy Mózes-méretű vezér színre léptét várja. De ez a remény azért irányul ily módon, mivel a népet, egymagában, cselekvésre képtelennek véli: „A gyáva nép közt csak egyes nagyok fonják a történelmet." Madách „gyávának" hiszi a népet a 60-as évek elején — de bízik hogy „tűz s vér keresztelésén" átjutva, megszerezheti magának a szabadságot. Ha valaki kételkednék abban, hogy Madách nép-szemlélete az 50—60-as évek viszonyainak terméke, azt meggyőzhetik a *Mózes* bizonyos, igen lényeges helyei — és a Madách feljegyzései közti egyezések. Emezekben olvashatunk pl. ilyeneket: „Demoralizálódtunk. Mitől 50-ben borzadtunk volna, most természetes." Ugyanez a gondolat, immár a népre vonatkoztatva, visszatér a *Mózes*ben:

Hogy lenne hát szabad
Ily nép, melynek még hátán ott vagyon
A kék pecsét, véres csík, s elfeledte
Már a korbácsot, a rugást, pofont.
Miért is lenne ilyen nép szabad,
Mely napról napra süllyed szégyenében;
Mely mint a ringyó, amiért pirult

Még tegnap, már ma mint természetest
Tekinti, és csókolja szívesen,
Amit még tegnap rettegett, utált; —
Mely mostan is hiányt érez talán,
Hogy hálánál nem áll őrt a poroszló
Hosszú botjával, mint midőn sarat gyúrt...

Madách sokat emlegetett nép-megvetésének eredetét ezek a sorok világítják meg leginkább — ezek és a hasonlók vallanak arról, hogy a „szolgaság és álművelődés" (Jehova szavai) miatt érzi a népet megvetendőnek — és ezek a sorok árulják el azt is, hogy Madách a maga korának „demoralizáltságát" fejezi ki a *Mózes* és a *Tragédia* tömegábrázolásában. A *Mózes* konkrét, politikai vonatkozásait már régóta kimutatta a kutatás — így pl. a garibaldista célzásokat („titkon alkalmat keres, Vágyó imával *külveszélyt* óhajt, Hogy az ellenség zászlajához álljon"), a különféle összeesküvésekre tett utalásokat („De a mi titkunk nyilvános titok") stb. — és az ilyen felsorolást míg kiegészíthetnők az egyezkedési kísérletek szenvedélyes elutasításának mozzanataival (l. Abiram alakját, Áron ingadozását, Józsué kifakadását Áron ellen: „Hát azt hiszed, Mert minden rókával megalkuszol, Nyájad hű őre vagy?" stb.). Mindez arról tanúskodik, hogy a *Mózes* tételeiben és drámai motívumaiban a kortársi valóság fejeződik ki, tehát a dráma nép-ábrázolásában is: Madách korértelmezése.

A *Tragédia* témája nem tette Madáchnak lehetővé, hogy „nagy ember" és tömeg konfliktusát messzire vigye, s be kellett érnie néhány sommásabb utalással. De a *Mózes*ben ez a konfliktus eljut a feloldásig, „nagy ember" és „hitvány tömeg" egymásra találásának magasztos kifejletéig, mely Mózes *halálában* — és a nép *újjászületésében* jut költői módon kifejezésre. Ez a kifejlet a 48-as eszmék jegyében, 48 patriotizmusának jegyében jön el. A búcsúzó Mózes a haza igaz fiának azt tekinti, aki „Szívében a törvényt" (vagyis: 1848-at) „hűn megőrzi". És az ilyen ember „*Bár*

nem lesz talpalatnyi földe is" — kiemelkedik „Ezrek felett, kik dús örökben élnek". A „dús örökű" vezető osztályoknál tehát hűségesebben őrzik 48 eszméjét, a haza eszméjét — a földtelenek. Hosszú vívódás után, az *igen*ek és *nem*ek öntépő szembeállításai, szenvedélyes felfokozásai után, Madách végre eljutott a megbékéléshez azzal a néppel, mely levetette a szolgaságot, visszanyerte büszkeségét — és 48-hoz hű maradt. Amiként a *Tragédia* kételyeit is a küzdés-bízás hangjai enyhítik — úgy a „szolgaság és álműveltség" mérgei is meglelik a *Mózes*ben ellenszerüket. Persze, a *Mózes* „megigazult" népe, éppúgy, mint a *Magyarország 1514-ben* befejezésében áhított, majdan eljövendő, „eszményi" tömegek — egyazon liberális nép-koncepció szülöttei. De a *Mózes* annyit mégis megmutat, hogy Madáchtól idegen az „odi profanum vulgus" arisztokratizmusa — hogy a szolgaságát elfogadónak vélt nép láttán alakítja ki ítéletét a „hitvány" tömegekről — hogy népszemléletének keserű és igazságtalan mozzanatai nagyrészt a Solferino utáni csalódásaival magyarázhatók — s ugyanezek magyarázzák azt az elméletet, hogy a nép csaknem akarata ellenére, kizárólag csak a „nagy emberek" önfeláldozása és hősiessége árán nyerheti el szabadságát. De a *Mózes* tanúsítja azt is, hogy Madách gondolkodásában mindezek a nézetek nem kövesedtek meg, sőt ellenkezőleg, hosszas vívódások gyümölcseként helyüket megbékéltebb, bizakodóbb változatoknak adták át.

4

A „tömegekből kiábrándult" Madách formuláját túl gyakran használta már a tudomány, anélkül, hogy a formula mögött rejlő bonyolultságokat számbavette volna. Hasonló formula volt az eddigi kutatásban — különösképp

a felszabadulás előttiben — Madách gondolkodói, bölcselői jelentőségének túlbecsülése. A kutatás efféle, túlságosan merev képletei mindmáig akadályozzák egy helyesebb Madách-portré kialakítását. E merevségek mellé társultak még bizonyos felületességek is, melyek abban nyilvánultak meg, hogy a kutatók nagy része a *Tragédiát* kiragadta az egész Madách-i életműből, mondván, hogy a költő korábbi, vagy későbbi, haladó alkotásai, nyilatkozatai mit sem változtatnak a *Tragédia* problematikáján. Ezzel az eljárással azonban lehetetlenné vált Madách *honnan*jainak és *hová*inak megértése — lehetetlenné az egész életmű tanulságainak, megvilágító utalásainak értékesítése. És pl. Madách népszemléletét sem érthetjük meg az életmű egészének felvilágosításai nélkül.

Már utaltunk arra, hogy a *Tragédia* műfaja Madách drámai becsvágyainak — és nagyonis gazdag lírai hajlamainak egy szerencsés találkozásából születik meg. Utaltunk Madách drámáinak lírai jellegére is — és ennél a kérdésnél, Madách lírájának értékelésénél azért kell most időznünk, hogy a *Tragédia* lírai elemeinek megvilágítása útján a mű eszmeiségére vonatkozó tanulságokat próbáljunk levonni.

Barta János helyesen mutat rá a *Tragédia* rokonságára az ún. *poème d'humanité* műfajával, mely a 30—40-es évek romantikus költészetében alakult ki, s melynek legjellegzetesebb formái Byron és Shelley — a *Kain* és a *Queen Mab* — nyomán Vignynél *(Poèmes antiques et modernes)* Lamartine-nál *(Jocelyn, La chute d'un ange)*, Quinetnél, Hugónál stb. találhatók meg. A poème d'humanité gondolatisága lírai-epikai formákban fejeződik ki a francia romantikusoknál — Madáchnál pedig lírai-drámaiakban. A *Tragédia* lírai színezete tehát *már* műfajtából is szükségszerűen adódik.

Lukács György utalt a *Tragédia* egyes színeinek illusztratív jellegére — de ez is egyike a mű lírai-drámai sajátosságainak, azoknak a sajátosságoknak, melyeket a roman-

tika lírai drámájában, egyebek közt Musset-nél (l. *Lorenzaccio* stb.) megfigyelhetünk. Ez a lírai- drámai szerkesztésmód hozza létre a „történelmi miniatűr" ama műfaját, melyet a romantika kései tanítványaként Gobineau is művel. Madách szerkesztésmódjában már korai drámáitól kezdve fölismerhetők e szerkesztésmód elemei — a *Tragédia* meg éppen ilyen „miniatűrök" sorozata. De hasonló szerkesztésmód jellemzi a *Csák*ot, valamint a *Mária királynő*t is. Ez utóbbinak drámaisága jelentős fejlődést mutat a korai kísérletekhez képest, de épp annyira híján van az egységes, drámai gerincnek, a drámai folyamatok huzamosságának és fokozatosságának, mint Madách többi színműve. Madách szemmelláthatóan nem képes olyan drámai hőst teremteni, akinek tettei, konfliktusai egyazon mag köré csoportosultan, egységes cselekményt hívnának létre. Mi sem áll tőle távolabb, mint a klasszikus hármasegység elve. Ugyanakkor azonban egy-egy jelenetet a jellemzőerő, a korfestés, a drámaiság gazdag tartalmaival képes teliteni. Mégis ilyen jelenetek egymástól elszigeteltek maradnak — a költő drámai leleménye újból és újból feltámad bennük, de anélkül, hogy szoros kapcsolatot tudna köztük létrehozni. Elszigetelt, a drámai leleményt újból és újból feltámasztó jeleneteket láthatunk a *Tragédia*ban is — azzal a különbséggel, hogy ezeket a miniatűröket a keretszínek eszmeisége, ha nem is drámailag — de gondolatilag összefűzi. A *Tragédia* sűrítő, tömörítő, a jelképek evokatív erejét jól kihasználó jelenetszerkesztésének előzményeit megtaláljuk a *Mária királynő*ben is. Gondoljunk az olyan jelenetekre, mint pl. Mária és Zsigmond egybekelése, az udvari intrikák légkörében, Forgách szerelmével, Zsigmond léhaságával, Jobst pénzsóvárságával háttérként — és a trónkövetelő Károllyal a kapuk előtt. Jellemek, cselekmény, korfestés hasonló sűrítéseivel szolgálnak a *Tragédia* egyes jelenetei is — így pl. a bizánci szín szerelmi jelenete, a beteljesülhetetlen szerelem fájdalma mellett a paradicsomi boldogság visszhangjával, s a kor-valóságot meg-

jelenítő máglya-visszfénnyel, mely lovag és apáca búcsúzása fölé a végzet fenyegetését emeli. Az ilyen sűrítő, jellemet, cselekményt, jelképességet egybetömörítő művészet ad a *Tragédia* egyes, elszigetelt jeleneteinek sajátos szépséget és költői erőt.

Madách költeményei közül igazi líraiság nem a dalszerű versekben érvényesül, melyek nemegyszer Petőfi-utánérzések, nem is románcaiban, balladáiban, legendáiban és regéiben, melyek Vörösmartyt, Aranyt és Tompát visszhangozzák — hanem bizonyos miniatűr-szerű darabokban, melyeknek zártsága, frissesége, szemléletessége némiképp rokona annak a művészetnek, melyet a *Tragédia* színalkotásában is megfigyelhetünk. Gondoljunk az *Egy látogatás* finom, novellisztikus részleteire, arra az Anyegin-i helyzetre, mely az új boldogságát már meglelt régi szerető és a látogatására érkezett költő közt kialakult — a falusi idill apró részleteire, melyek egy élet bensőségét oly üdén lehelik — s a lélekrajzi gondosságra is, mely a fájdalmas záróhangsúlyt („S elsompolyogtam — árva idegen") szinte észrevétlen készíti elő. A költői fölidéző erő néha a tájképek miniatűrjeiben nyilvánul meg. Az *Egy nyíri temetőn* például a sivárság olyan poézisét idézi, aminővel sem Petőfinél, sem Aranynál nem találkozunk — van valami *modern* ennek az egyébként igénytelen versnek hangulatfakasztásában, s ez a modernség furcsán fér meg a kifejezés kissé avittas, szokványos módjával. Az első strófa hangulatképe a *Tragédia* másirányú, de *hasonlóan tömör* megjelenítéseire emlékeztet:

Kopár homok ameddig lát szemed,
Domb domb után, mint őrjás sírmezőben,
Poshadt mocsár lent, fent fejér mezében,
Mint kósza lélek, egyegy nyír mered.

És alább még néhány részlet, táj-elem — bibic-sírás, bölömbika nyögése, a temetőt körüllengő árvalányhaj — majd egyre halványuló szemléletességgel, átsiklás a reflexió

feszes általánosságaiba, melyekben Madáchnak annyi poézise szokott elfulladni. A *Tragédia* olyan sorai, mint a bizánci éjszakát idézők — „Mely, mint nagy szív, szerelemtől dobog" — a költői varázs ily váratlan és csodálatos megteremtői, melyek nekünk bármiféle környezet-rajznál többet mondanak — a sokat emlegetett „gondolkodó" Madáchot a valóság-idéző lírikus mögé tudják szorítani.

És a meglepetésekkel szolgáló Madách-versek sorában említsük meg az *Alföldi utazást*, melynek ügyetlen bőbeszédűsége sem képes elszürkíteni néhány tömör és pontos részlet hatását, a konkrét egyszerűség helyenkénti megjelenítő erejét:

Hosszú nádkerítés nyúlt az utca mellett,
Általszőtte azt a tök lankadt indája,
Kinn a faluvégen bádog tetejéről
A toronynak kakas nézett a pusztára.

Ugyanez a költői megfigyelés villan föl, mintegy akaratlan, a későbbi, lankadtabb strófákban is — találó utalásokkal a „vakító fényben" izzadó lovakra, a „homokot őrlő" kocsikerekekre, a porlepte ökörfarokra, a kék szamárkenyérre stb.

De van Madách költészetének egy másféle ága is, mely közelébb vezet a *Tragédia* légköréhez. Az elmélkedés fárasztó laposságaiból ez a költészet néha felröppen a gondolat elragadtatott mámorának egeibe — hogy a magyar líra egy későbbi vonulatának, a fiatal Babitscsal érintkező Komjáthy Jenőnek, illetve Vajdának váljék elődjévé. Nem „gondolati" líra ez többé, hanem valamely önkívület éneke, de nagyonis tiszta és értelmes önkívületé, ahogyan az pl. az *Őrüljek meg* legszebb strófáiban kifejeződik:

Ha szállni kezd korlátlan szelleme
S a végtelenbe nyargal hol legott
Vad üstökössel biztos társalog.
Majd még magasabb körökbe tévedez,

Hatalmasb szellemeknek társa lesz,
S hol két világunk egymással rokon,
Ott jár ámulva a határokon.

Komjáthy Jenő ekszтázisa sem ölel át merészebb végtelent — de a Madáché egy későbbi szakaszon hirtelen visszakanyarodik a veszélyes elvontságból, hogy egy olyan lírai életérzést szólaltasson meg, s a tépettségnek, az emléknek, a nosztalgiának egy olyan kiáltását hallassa, mely az egész *Tragédián* is végigvisszhangzik, s egy Vörösmarty óta nem hallott hangsúlyt elevenít föl költészetünkben:

De az ember teremteni akart,
Kitépte földét s elrontá a dalt. —
Azóta éltünk mint vad ének zeng,
Széthangzik minden, rémesen kereng,
S kinek szent ihletéstől ittasan
Az összhangzásról még sejtése van,
Keblében fáj a szellemszó s kisír,
Félszeg földünkre szokni hogy nem bír.

A lírai elragadtatás ily ittasságával szemben pedig ott állhat ellendarabként a lírai realizmus olyan kerekded testet öltése, mint az *Ősszel*, a nemesi kúria mindennapjának e miniatűrje, a fák ázott, sárga lombcsomóival, a „híg sáron" szaladó, „abroszba burkolt" némberekkel, a konyhatűz köré gyűlő udvari néppel, a kapuba caplató hintóval — és a kandallótűz mellett eltelő estével, pipaszónál, baráti beszélgetésben, parázs-percegéses, tücsök-cirpeléses szünetekkel. A líraiság e kétféle arculata egyesül majd szerencsésen a *Tragédia* legjobb helyein.

A *Tragédia* sokat és jogosan emlegetett előzményei, melyekkel Madách költeményei közt találkozunk (*A megelégedés; Hit és tudás; Ó- és újkor; Éjféli gondolatok; Visszapillantás; Gyermekimhez; Az első halott; Az angyal útja; A nő teremtése; A halál költészete* stb.) arra figyelmeztetnek, hogy e nagy műben fontos szerepet nyernek bizonyos lírai témák, melyek a költőt már korábban is foglalkoztatták. A *Tragédia*, bizonyos értelemben, Madách lírikusi mondani-

valójának továbbfolytatása, tökéletesebb, magasabb kifejezése. Mi több, látni fogjuk, a *Tragédia* konfliktusainak, feloldását is egy olyan motívum hozza el, mely Madách lírájában fontos témaként szerepelt. A *Tragédia* konfliktusainak feloldását elsősorban Madách lírájából érthetjük meg.

Madách költeményeinek vissza-visszatérő témája az „elveszett Éden" utáni nosztalgia — illetve, a fakó és örömtelen lét függönyeinek fel-felszakadása, mely a távoli, de elérhetetlenségében is megtisztító boldogság emlékét, tudatát közvetíti. *Szerelem* és *költészet* szavával szól hozzánk az Éden — mintha félig feledett zenét hallanánk — s szebbik, jobbik énünk támad fel e hívás nyomán. Szerelem és költészet : ősi, az élet mélyeiben munkáló erők, melyeknek szóhoz jutásai kétségek, csüggedések, tépettségek közepett hoznak megváltást az embernek.

A *Tragédia* egyes helyein is mily költői távlatok nyílnak váratlanul, a paradicsomi múlt öntudatlan felidézései nyomán ; az egyiptomi szín „ismeretlen érzésre" döbbenő Ádámja, a római szín Évájának emlékezése a napsugáros pálmafákra, melyek alatt ártatlan volt, játszi, gyermeteg ; a bizánci szín röpke álma a testvéri csókú nemtőkről : íme a költői párhuzamosságok, melyekben Madách a távoli Édent jeleníti a cselekmény mögé, sejtelmes háttérként. A halovány an derengő múlt boldogsága nemcsak a jelen fakóságát mutatja meg, de az ilyenféle „kitekintések" a történeti színek valóságát is felfokozzák.

Ugyanez a téma fel-feltűnik Madách költeményei közt is ; a *Hit és tudás* épp azt a paradicsomi összhangot siratja, melynek elvesztét a *Tragédia* drámailag mutatja meg :

Mint szép álom emléke ha ébredsz
Édesen reng képzeteden által,
Úgy a lélek édenről álmát
Is elhozza e földre magával.

Ez az álom vált kínzóvá, mivel : „Megszakadt a mindenség gyűrűje, Melyben Isten, ember együtt éltek, S a nagy

űrt tán át sem tudja szállni Isten gondja és emberremények". A *Hit és tudás*ban megénekelt lírai érzés — a *Tragédia* alapérzése is. De ugyanez a motívum még többetmondón — és a *Tragédiá*hoz még szorosabban kapcsolódón — kerül elő a *Gyermekimhez*ben. Ez a költemény a paradicsom üzenetét a gyermeklélekből olvassa ki — és ez az üzenet a *természet* szózata is: „csillag és fűszál, állat, gyermekszív" számára érthető — de ezt az értelmet az érett férfi is fel szeretné fogni, mivel

Csak a büszke ember, aki elszakadt
Tőlük, önmagában bízva balgatag,
Az nem érti, s annak a széles világ
Olyan szomorú lesz és oly hallgatag...

Az elveszett paradicsom, a gyermeklélekben és a népdalban megszólaló természet, az „elfeledt zene", mely váratlanul felcsendül fülünkben: ezek a lírai téma-képletek a költemények sorában is a *Tragédia* egyik fontos motívumát készítik elő. A *Tragédia* egy nagy világnézeti vívódás tükörképe — de az ilyen vívódás a költeményekben mindig lírai-érzelmi módon oldódik föl. *Az első halott* című költemény, melyet igen helyesen említenek a *Tragédia* előzményei közt, olyan ellentétet állít fel, mely Ádám drámájának lényegét foglalja magában:

Fagylaló ész, férfi vizsga kebele
Volt, mely az embert sírjába tette,
Érző szív és nő hívó szavára
Szállott lelkünk örökös honába.

Az ellentét itt talán túlságosan is egyszerű — a *Tragédia* majd bonyolultabbnak, mélyebb értelműnek mutatja meg. De már itt is föl kell figyelnünk a „fagylaló ész" elégtelenségének kimondására, és annak az „örökös honnak" hívására, melynek dallama másutt a játszó gyermekek képében, az éden álmának költészetében, Fáraó elmerengésében, Júlia emlékezésében, vagy Izaura lemondásában dereng föl.

A londoni szín Évájának csodálatos strófája a haláltánc-jelenetben ugyanazt a lírai vallomást fejezi ki, mint *A rab, virágaihoz* című költemény napról, természetről szóló sorai :

Tőled jő minden, mi jó, mi szép,
És előled bűn, vakság, enyészet,
Megrettenve gyászos éjbe lép.

Mire utalnak ezek az egyezések? Értelmüket csak akkor foghatjuk föl, ha a *Tragédia* konfliktusaiba — és e konfliktusok feloldásába állítjuk őket.

Láthattuk, Madách egyik vissza-visszatérő lírai témája azoknak a meleg és megbékítő, ősi és szelíd erőknek aposztrofálása, melyek a kétségeibe, feldúltságaiba veszett embert megváltják, s hol az „elveszett éden", hol a „szerető anyatermészet" hangjaként, „feledett dallamaként" törnek föl egy-egy kiváltságos pillanatban. Ennek a témának jelenléte Madách gondolkodására : líraiságára egyaránt jellemző.

Madáchnak ez a lírai témája a *Tragédia* döntően fontos motívumává válik a dráma kifejletének végső szakaszában.

5

Ádám drámája valójában Éva anyaságánál zárul — a végső kétségbeesés partjáról nem az Úr szava hozza vissza, hanem Éváé. Az Úr már csak kommentárt fűz a történtekhez, s kimondja a mű végtanulságát, melyet egyes vélemények, meglepő módon, „kívülről belevittnek" mondanak, holott a cselekmény egészéből következik : „küzdj és bízva bízzál". Ádám még egy korábbi alkalommal lép csaknem a megsemmisülés küszöbére, bár akkor még nem a pusztulás, hanem a határtalan föltörés vágyával : a tizenharmadik színben, az űr végtelenében repülve. A földre, az életbe itt a Földszellem szava hozza vissza, és ez a szó ugyanoly funk-

cióval bír eszmeileg-drámailag, mint Éváé a zárójelenetben. Éva és a Földszellem eszmei-drámai szerepe azonban egyébként is rokon, illetve párhuzamos; mindkettejükben ugyanazok az ősi és megbékítő, rejtett s eltörölhetetlen természet-erők lépnek színre, melyeket Madách költeményei is annyi lírai bensőséggel aposztrofálnak. Éva anyasága, illetve a Földszellem „visszahúzó" ereje: válságot, meghasonlást oldó, vívódásokból, katasztrófákból megváltó motívumok — s mint ilyenek, a *Tragédia* végkifejletének megteremtői is. Ádám békéjét önmagával és a világgal a természet, az anyag hatalma és ereje teremti meg. Ez a motívum fideista keretbe foglalódik, de ugyanakkor, mint látni fogjuk, Madách nagy világnézeti forrongásába nyúlik vissza eredetével. Az Úr utolsó, nagy tirádája, mely mintegy regisztrálja a drámailag létrejött világharmóniát, s „kiosztja", szentesíti a *Tragédia* szereplőinek funkcióit — Éváét ama „szózat" közvetítőjeként említi, mely a költeményekben és a történelmi színekben mint „elfedett dallam" vagy az „Éden visszfénye" szerepel:

S ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd
Szünetlenül, mely visszaint s emel,
Csak azt kövesd. S ha tettdús életed
Zajában elnémul az égi szó,
E gyönge nő tisztább lelkülete,
Az érdekek mocskától távolabb,
Meghallja azt, és szíverén keresztül
Költészetté fog és dallá szűrődni.

Az Úr ajkán a Madách-líra korábban említett, fontos témája nyer megfogalmazást. Ádám és Lucifer drámájába tehát belejátszódik egy *drámailag kevésbé megfogható*, inkább lírai jellegű motívum, mely azonban a *Tragédia* eszmeiségének egyik mellőzhetetlen alkotóeleme. Ez a motívum a Földszellem alakja révén nyer drámai szerepet — mégpedig nem túlságosan szerencsés, vagy intenzív módon. Talán a Földszellem alakjának nagyonis jelképes, túlkevéssé drámai volta okozta, hogy az értelmezők és a színrevivők nagy része mel-

lőzte, vagy mostohán bánt vele — ily módon eleve lehetetlenné téve a *Tragédia* megértését. A Földszellem jelképezte erők, persze, a dráma egyéb helyein is érvényesülnek — de csaknem mindig lírai, illetve nem annyira cselekményes, mint inkább költői-verbális módon (gondoljunk a már említett „kitekintésekre" stb.). Mégis, a cselekmény kifejletében, a végső megoldás létrejöttében, a Földszellem, majd pedig Éva anyasága : *drámai* funkcióval érvényesül. Az alábbiakban meg kell vizsgálnunk a Földszellem jelképezte erők részvételét a *Tragédia* eszmeiségében, drámaiságában — és meg kell vizsgálnunk Éva, valamint Lucifer viszonyát ezekhez a válságfeloldó erőkhöz, cselekmény-kibonyolító motívumokhoz. E kérdések megvilágítása nélkül a *Tragédia* helyes értelmezése lehetetlen.

A tizenharmadik és tizenötödik színek fordulópontjainak eszmei-drámai előzményeit a harmadik színben leljük meg, mely a *Tragédia* egyik legfontosabb része. Akárcsak a Földszellem, úgy ez a szín is eddig eléggé mostoha elbánásban részesült, ami nem csekély részben járult hozzá a *Tragédia* körüli félreértésekhez. Nem lehet azonban elhallgatnunk, hogy Greguss Ágost már észrevett annyit, hogy az űrjelenetben „Éva éppen távolléte által hat Ádámra s a föld szellemének szavában az ő visszahívó szózatát véljük hallani". Ez a finom megfigyelés már utal Éva és a Földszellem eszmei-drámai funkciójának azonosságára. És Waldapfel József is találón állapította meg, hogy a Földszellem „Lucifer ellenlábasa", amellett, hogy „az élet materialista magyarázatát" adja.

A *Tragédia* harmadik színében Ádám és Lucifer párbeszédében a mechanikus materializmus gondolatainak költői megfogalmazásával találkozunk, és ez a szín a magyar filozófiai költészet nyitányaként tekinthető, nemcsak tematikájában, de kifejezési eszközeiben is. Kétségtelen, hogy ebben a színben Ádám és Lucifer vitája nem valami drámai módon bontakozik ki — ez is vezetett elhanyagolásához a színrevitelek nagy részében — de kétségtelen az is, hogy ez

a vita valóságos filozófiai költeménynek illik be. Természetesen, e rész sem gondolatainak mélységével vagy eredetiségével, hanem költőiségének erejével hat. A Madách utáni magyar filozófiai költészet, mely mind tematikában, mind kifejezésművészetben elüt a reformkor (Kölcsey, Eötvös, Vörösmarty) filozófiai költészetétől — Vajda Jánosnál, de bizonyos mértékben Reviczkynél, sőt Komjáthynál is, Madách úttörő kezdeményezéséből származtatható. A *Tragédia* harmadik színe sűrítve tartalmazza azt a filozófiai tematikát és kifejezésmódot, melyet Vajda Jánosnál is megtalálunk. A kapcsolatokat Komjáthy filozófiai költészete és Madách kezdeményezése közt szintén meg kellene vizsgálni. Komjáthy-tanulmányában Komlós Aladár már utalt is arra a szerepre, melyet Madách Aladár játszott a maga misztikus — és sok tekintetben Madách Imréhez visszanyúló nézeteivel Komjáthy filozófiai költészetének kialakulásában.

A harmadik szín problémáinak megvilágítása érdekében kitérést kell tennünk Madách világnézeti formálódásának, alakulásának folyamataira is. E folyamatok elemzése terén máig is érvényes eredményeket tartalmaz Barta János Madách-monográfiája. Bartának különösen azok az elemzései találóak, melyek során Madáchnak a vulgáris materializmussal való találkozását világítja meg. Ez a találkozás, kétségtelenül, világnézeti válságot hívott létre Madáchnál. A harmadik szín is arról tanúskodik, hogy Madách a vulgáris materializmus eszméit egészükben elfogadni, vagy egészükben visszautasítani egyaránt képtelen.

A harmadik szín bölcseleti tartalmát az a nagy vita szolgáltatja, mely 1854-ben, a természetkutatók göttingai kongresszusa nyomán, az idealista álláspontot képviselő Rudolf Wagner és a vulgáris materialista Karl Vogt közt alakult ki. A harcokból a materializmus és általában, a természettudományos szemlélet került ki győztesen. Ennek a szemléletnek szerzett széleskörű népszerűséget Ludwig Büchner 1855-ben megjelent könyve, a *Kraft und Stoff* is. A filológia már messzemenően tisztázta Madách művében

Büchner gondolatainak nyomait (l. a méhek állama, az eszkimók, a bélférgek, a megőrülések és öngyilkosságok száma, *a Földszellem szavai az űr-jelenetben* stb.), rámutatott a Wagner—Vogt-vita egyik részesének, Moleschottnak Madáchot foglalkoztató gondolataira, Feuerbach *Wesen des Christentums*jának meglétére Madách könyvtárában, Humboldt *Cosmos*ának hatására, mely már csak azért is komolynak tekinthető, mivel Madách utal e műre Kisfaludy Társaság-i székfoglalójában stb. Voinovich, s általában a korábbi kutatók mértéktelenül eltúlozták Hegel hatását; Madách a *Civilizátor*ban Hegelt oly irónikus módon emlegeti, hogy mélyebb érdeklődését feltételezni lehetetlen; és az újabb kutatás, igen helyesen, nagyrészt el is oszlatta a hegeli történelemszemlélet befolyásáról kialakult túlzó felfogásokat. Általában, Madách „filozófusi" jelentőségét is alaptalanul nagyították föl egy ideig; filozófia és kötészet arányainak hiteles mérlegét Németh László és Waldapfel József állították fel Madách művével kapcsolatban. Madách jegyzetei arról tanúskodnak, hogy érdeklődése a filozófia, illetve a természettudományok iránt inkább kuriózumos jellegű, és sokban emlékeztet a Jókaiéra. Madách műveltsége jogi, állambölcseleti — illetve filozófiai téren Eötvösével — illetve Szalay Lászlóéval nem ér föl, s úgyszólván sohasem tud levetkezni bizonyos amatőr jelleget. Látni fogjuk, hogy a *Tragédia* helyenkénti zökkenői, zavarosságai is egyes bölcseleti kérdések végig nem gondolásából származnak. Madách természettudományos műveltségének kuriózumos jellege mutatkozik meg vonzódásában is az olyan divatos témák iránt, aminők pl. a phrenológia vagy a spiriztimus kérdései — amiben egyébként olyan nagy alkotókkal is osztozik, mint Balzac. Elmondhatjuk, hogy Madách, a költő, hasonlíthatatlan magasságban áll Madách, a filozófus fölött.

A harmadik szín jelentőségét is az a költői megformálás adja, mellyel a meterializmust, a természettudományos szemléletet egyértelműen elfogadni és egyértelműen visszautasí-

tani nem tudó Madách ez eszméket a maga sajátos, lírai-drámai mondanivalójának kifejezésére, mintegy ürügyként használja föl. Ádám és Lucifer vitája az anyagról azt bizonyítja, hogy Madáchot mélyen érintették, lázas érdeklődésre késztették az anyagról, a természetről szóló új nézetek. Lucifer álláspontja sokszor azonos Madáchéval — amiként az ellenvéleményt képviselő Ádámé is. Végső fokon Madách elutasítja a materialista álláspontot — de a Luciferrel való átmeneti azonosulások azt tanúsítják, hogy ehhez az elutasításhoz csak egy intenzív benső vita után érkezik el.

Lucifer egy naiv, vulgáris materializmust képvisel a harmadik színben, s gondolatainak egyrésze (pl. „Portested is szét hulland, így, igaz, De száz alakban újólag felélsz" ; „Minden mi él, az egyenlő soká él" ; „Örök levés s enyészet minden élet" stb.) visszatér a kor későbbi évtizedek filozófiai költészetében, s főként Vajda Jánosnál — ami a források azonosságáról tanúskodik. Ahhoz, hogy Madách állásfoglalását megérthessük : Lucifer drámai szerepével kell előbb tisztába jönnünk.

Lucifert a magyarázók egy része Madách gondolatainak részbeni hordozójaként, — más része pedig a rombolás egyértelmű képviselőjeként, az emberiség legfőbb ellenségeként tekinti. Bármily meglepően hangzik : Lucifer, szerepe *mindkét* magyarázat számára alapot nyújt. Ennek pedig az az oka, hogy Madách Lucifer-koncepciója nem marad mindvégig változatlan, hanem eredeti formájától a cselekmény során lényegesen eltér. A történelmi színekben mintha *nem ugyanaz* a Lucifer lépne elénk, akit az első háromban láttunk. Emennek egyéniségétől lehetetlen eltagadnunk valami komor fönséget — amazt viszont csak sunyi intrikusként, s egy meddő cinizmus szószólójaként látjuk. A *Tragédia* folyamán Madách gondolatának, felfogásának nem egy megváltozásával találkozunk — ezt a művet naggyá és lenyűgözővé éppen nem eszmei-gondolati egysége, hanem a benne feszülő lírai-drámai tartalom teszi.

Lucifer megformálásának előzményeként *A nő teremtése*

című költeményt szokták tekinteni. Lucifer itt nemesebb, rokonszenvesebb színben tűnik föl magánál Jehovánál is, aki „pajkos gondolatból", játéknak teremt földet és embert. Lucifer jogos lázadóként lép föl Jehova ellenében — de, „mint mindig, úgy itt is a vesztő lett vétkes S a győzőé lőn az érdem koszorúja". Még csak annyit, hogy e költemény szerint Éva — Lucifer lányaként kerül Ádám oldalára. A *Tragédia* paradicsomi színében Éva ugyan Lucifer művét segíti elő, de a későbbiekben, s főként az anyasági jelenetben, rajta bukik meg Lucifer terve. Maga Lucifer az első színekben *A nő teremtése* ördög-alakjának utódaként lép elénk, homloka körül a lázadó nimbuszával, érveiben az újat teremtő gondolat indulataival. Az a Lucifer, aki az Úr művében az „összhangzó értelmet" hiányolja, aki „fukarságát" veti szemére a teremtőnek, s arra készül, hogy világát megdöntse — az a Lucifer, aki tétovázva áll meg Ádám és Éva paradicsomi idillje láttán, s akinek „hideg, számító" értelme megirigyli a „gyermekkedélyt" — az a Lucifer, aki a tudás hősi elvét hirdeti: „Nagy kényelem a megnyugvás hitünkben; Nemes, de terhes önlábunkon élni" — Lucifer, aki „küzdést kíván", „diszharmóniát", „Mely új erőt szül, új világot ád" — ez a Lucifer mennyire másféle, s valóban, mennyivel hősibb alak, mint az a másik, akivel a történelmi színekben ismerkedünk meg. Átalakulása már az egyiptomi színben megkezdődik; itteni gondolatai egyre inkább olyan ellentmondásokká változnak át, melyeket Ádám felfogásával Madách szándékosan szegez szembe. (E szándékosság eredetét a későbbiek világítják majd meg.) Lucifer tagadja a szabadság, egyenlőség stb. eszméit, melyek Ádám cselekedeteit irányítják. Lucifer kételkedik a népben — a „végzet arra ítélt" állatának tekinti, „Mely minden rendnek malmán húzni fog"; szerinte csak az „uralomra vágy" hajtja a népet a „szabadság zászlajához" — „mély tenger a nép: bármi napfény Sem hatja át tömegét; sötét leend az" stb. Lucifernek ezek a kételyei még *igen* és *nem* ama csatájának összecsapásait élezik, melynek jegyében az egész *Tragédia*

kialakul. De a későbbi színekben az ellentmondásnak, a mélyreható, következetes és szenvedélyes kétkedésnek ez a szerepe is elsikkad Lucifernél: mind jelentéktelenebb intrikussá, kaján és korlátolt elmévé válik, akinek útszéli cinizmusa az első színek hősi vonásainak végképp híjával van. Lucifer kicsinyessé sikkadó szerepe szinte indokolatlannak mutatja az Úr tárgyilagos, „rehabilitáló" szavait, melyekkel a „fagylaló ész" szerepét az ember, az emberiség életében kijelöli, „élesztő" „forrásba hozó" szerepét ígérvén.

A későbbiekben meg kell még világítani annak az összhang-koncepciónak jelentőségét, mely a *Tragédia* zárószínében érvényesül. De Lucifer drámai funkciójának fokozatos háttérbeszorulása, valamint egyéniségének bizonyos mértékű megváltozása is arra figyelmeztetnek bennünket, hogy a *Tragédia* eredeti alapkonfliktusa, az Úr és Lucifer közti konfliktus — a cselekmény során masféle konfliktusoknak adja át a helyét, s csak a zárószínben bukkan föl ismét. A történelmi színek egy részében — s különösen az egyiptomiban — egy Ádám és Lucifer közti konfliktus körvonalai bontakoznak ki, de a továbbiakban ez a konfliktus is elhalványul. Mindez annak is bizonysága, hogy Madách nem valamely egységes koncepciót érvényesít a *Tragédiá*ban, illetve koncepciója a mű kialakulása során különböző irányokban módosul. Erre a körülményre a Madách-kutatás már eddig is fölfigyelt, az akadémiai vita, illetve Barta János felszólalásának tanúsága szerint — míg Lucifer szerepének módosulását ugyanott Horváth Károly állapította meg. Kettejük észrevételei ugyanegy jelenségre utalnak, s helyes irányban keresik a *Tragédia* értelmezését.

Annál meglepőbb azonban, hogy a *Tragédiá*ban mindvégig, következetesen érvényesül egy olyan motívum, melyet az eddigi értelmezések nem méltattak kellő figyelemre — egy olyan motívum, mely Lucifer ellenlábasaként a már említett titkos, „természeti" erőket, szerelem, költészet stb. erőit lépteti föl. Ezek az erők a Földszellem alakjában

testesülnek meg — s megértésük érdekében ismét csak a harmadik színhez kell visszanyúlnunk.

Ebben a színben sem találjuk meg a koncepciónak egyértelmű tisztaságát — ebben a színben is felbukkannak bizonyos gondolati következetlenségek, melyek megzavarókká válnak későbbi következményeikben. Így pl. amikor Ádám az emberlét „anyagi korlátairól" szól, s arról a „kötélről", mely a „tiprott anyaghoz" leszállni kényszeríti — Lucifer kijelenti: „Ezen kötél erősebb, mint én vagyok". Ez a kijelentés megzavarja bennünk azt a képet, mely a második színben Lucifer híres szavai nyomán alakult ki: „Segítsetek, Ti elemek, Az embert nektek Szerezni meg". És Lucifer harmadik szinbeli kijelentése ugyancsak ellentétben van egyiptomi színbeli szavaival, amikor Ádám anyaghoz-kötöttségét épp „erő s anyag" durva kacajával kívánja cáfoltatni. A zavart még növeli későbbiekben (tizedik szín), hogy míg Ádám ellentétet lát eszméi és az anyag közt („Az eszmék erősbek A rossz anyagnál. Ezt ledöntheti Erőszak, az örökre élni fog") — Lucifer (tizenegyedik szín) a maga hatalmát az anyagra alapozottnak mondja: „Míg létez az anyag, Mindaddig áll az én hatalmam is"; eszme és anyag ellenlábasságát a tizenegyedik szín még világosabban mondja ki, Ádám szavával:

Hát minden nagy eszme,
Nemes cselekmény konyhánk gőze csak,
Vagy oly körülmény dőre magzata,
Mit egytül egyig a hitvány anyag
Néhány törvénye mozgat, s tart lekötve? —

A *Tragédia* végkifejlete azt tanúsítja, hogy Madách nem ád igazat Ádám eszmékért rajongó egyoldalúságának — és nem ád igazat az ugyancsak egyoldalúan „anyagelvű" Lucifernek sem.

A *Tragédia szövegében* tehát kétségtelen *következetlenséget* fedezhetünk föl akkor, amidőn Lucifer a harmadik színben Ádám *anyaghoz*-kötöttségéről azt jelenti ki, hogy „Ezen

kötél erősebb, mint én vagyok" — a későbbiekben viszont a maga hatalmát az anyagra alapozottnak mondja, s Ádámmal szemben az „anyagelvűséget" képviseli. Ez a következetlenség ugyan megzavaró — de mégsem tudja elhomályosítani azt a koncepciót, mely a Földszellem szerepében *mindvégig* kifejeződik.

Térjünk vissza a harmadik színnek ahhoz a helyéhez, ahol Ádám a „tiprott" anyaghoz visszahúzó kötelékről szól, s melyre Lucifer a fenti kijelentést teszi. A továbbiakban megjelenik, szemléletessé válik az anyag ereje és hatalma („S csakis ez az, mi vélem bír dacolni, Mert *szellem*, mint én" — mondja némi következetlenséggel Lucifer) — majd a megrendült, magát oly elhagyottnak és kiszolgáltatottnak érző Ádám elé „nyájasabb", „szerényebb" erőt idézne vígasztalásul: a *föld szellemét*. De a jelentés láttán ő maga is hátrahőköl: „Ki vagy te rém — nem téged hívtalak, A föld nemtője gyönge és szelíd".

Ez a jelenet világosan megmutatja már Madách alapgondolatát, mely a fenti, szövegi következetlenség ellenére az egész *Tragédián* végigvonul. Madách, *a maga módján*, úgy próbálja „elrendezni" azt a világképet, melyet a vulgáris materializmus, és általában a természettudományos gondolkodás rajzolt ki előtte, hogy *kettéosztja* az anyagi valóságot, egy olyanra, melyre Lucifer a maga hatalmát alapozza — s egy olyanra, mely, a Földszellem jelképezte módon, az ember oldalán áll, s Ádámot az űrből, vagy az öngyilkosság szirtfokáról a földre, az életbe visszavonja. Önkényes és sajátos formula ez is, akárcsak a nép szerepéről szóló, de ez a formula is, egész naivságában, jellemző Madách gondolkodásmódjára. Ennek a „megoldásnak" gondolati értékéről felesleges is vitatkozni — a *Tragédia* az ilyen formulák *ellenére* válik jelentős alkotássá. Madách materializmus-koncepciója, Földszellem-motívuma, egy kettéosztott, ember-ellenes, illetve ember-segítő anyagvilágról szóló fikciója ugyanis — a bizakodás, az optimizmus kiútja felé tapogatódzik. A kettéosztás módja lehet naiv, önkényes,

gondolatilag nagyon is ingatag — de az igény, mely a Földszellem-formulában kifejeződik, az elgondolás, mely az embert segítő Natura szavában, Éva anyaságában, szerelem és költészet megváltó hatalmában érvényrejut: egy olyan líraiságnak enged utat, mely a költemények tematikájában is jelentős helyet foglalt el, s a *Tragédiát* egy optimista, bizakodó kifejlet felé próbálja téríteni. Mi több, látni fogjuk, hogy Madách a maga világnézeti válságait is ebben a líraibizakodó koncepcióban próbálja majd feloldani.

Minél inkább tagadó, „negatív", romboló szerep jut ki Lucifernek, annál inkább szembetalálja magát a Földszellem jelképezte erőkkel — az „embersegítő" anyagvilág, a Natura, a szerelem, a költészet stb. erőivel. Lucifer „anyagelvűsége" a cselekmény során egyre inkább a „fagylaló ész", a meddő kétkedés, a hitetlenség, a cinizmus álláspontjával azonosul. Ez a kétkedés, ez a cinizmus, mely Ádám eszmékért rajongó, hitet, nagy célokat szomjazó lelkességével áll szemben: bizonyos mértékben szintén az önkényuralom teremtménye. Lucifer alakjában Madách általánosítja mindazt a kétkedést, hitetlenséget, mely kortársai egy részén úrrá vált a forradalom bukása után, s mely az ő szívében is a hit, a bizakodás igényével fordul szembe. Az 1849 utáni helyzet Magyarországon sokban emlékeztet a kiábrándultságnak, a kétkedésnek arra a lelkiállapotára, mely a napóleoni háborúk után vesz erőt a nyugati országok nemzedékein. Nálunk azonban a nemzeti függetlenség eszméje, az önkényuralommal való szembeszegülés indulata sokkal erőteljesebben él a legjobbakban, hogysem a dezillúzió erőt vehetne rajtuk. Kétségtelen, a *Tragédiá*ban az „Ördög is megkísérli eljátszani a maga „komédiáját" — de semmiképp sem érthetünk egyet Erdélyi véleményével, aki az egész műben ezt a „komédiát" véli csak látni. A hitetlenség, a kétkedés, a cinizmus „ördögi komédiájával" szemben áll Ádám hitének, rajongásának tragédiája — de a mű végkifejletében az „ördögi komédia" bukik meg, Ádám pedig felemelkedik tragikus bukásából. E bukásnak s e felemelkedésnek világnézeti vonatkozásaira

később térünk ki — de hangsúlyoznunk kell annak fontosságát, hogy ez a felemelkedés nem az Úr közbelépésére — hanem: a Földszellem megtestesítette erők hatására (Éva anyasága) történik meg.

Kísérjük végig ezeknek az erőknek közreműködését a drámai költemény menetében. Egyik sajátosságuk abban áll, hogy szerepük nem nevezhető különösebben drámainak — többnyire lírai módon jutnak érvényre — a dialógusok költői csúcspontjain, nem pedig a drámai cselekedetekben mutatkoznak meg. Éppen ezért a színpadi előadás, a rendezés nem is tud kellő hangsúlyt helyezni rájuk. Ebből viszont az következik, hogy színpadi előadásban Madách drámai költeményének egyik legfontosabb eleme sikkad el.

Az egyiptomi színben Lucifer világosan nevén nevezi ezt az erőt — melyet a harmadik színben a Földszellem kétarcú jelenése meglehetős naiv módon próbált drámaivá testesíteni — ez az erő az Ádám szívét váratlan varázzsal érintő szerelemben mutatkozik meg. Lucifer gúnyos-tehetetlenül hátrál előle:

Ez ismét a szálaknak egyike,
Melyekkel gúnyul vett körül urad,
Eszedbe hozni hernyó voltodat,
Ha önhitedben lepkeként csapongsz.
E vékony szál láttad már mily erős,
Kisiklik ujjainkból, és azért
Nem téphetem szét.

Ez a motívum, ha nem is drámaian, de feltűnő következetességgel érvényesül a továbbiakban. Az athéni színben is Éva szerelme, tisztasága, s a melléje sorakozó, mitológiai alakok költőisége nyit utat az „embersegítő" erőknek. Nem kétséges, hogy az anyasági epizódot megelőzően is, *mindig* Éva az, aki ezeket az erőket képviseli — az ő szerepe mindvégig a Földszellem-motívum jegyében bontakozik ki — még időnkénti léhaságaival is. És az athéni színben is Lucifer meghátrálása mond legtöbbet ezekről az erőkről:

Csak e mindig megifjuló, örökké
Szépnek látása ne zavarna folyvást.
Úgy fázom idegenszerű körében,
Mely a meztelent is szemérmetessé,
A bűnt nemessé és a végzetet
Magasztossá teszi rózsáival,
S az egyszerűség csókos ajkival. —

A *Tragédiá*ban mindvégig megtaláljuk azt a gondolatot, melyet a *Gyermekimhez* című költemény fejtett ki — de föl kell figyelnünk arra is, hogy ugyane gondolat fejlődik tovább a *Tündérálom* töredékeiben, melyek az egyszerű, a népdalokban megmutatkozó költészetet, a természet és az emberség szavát — immár a kapitalizmus világával állítják szembe. A londoni színben is „*Szerelem, költészet, s ifiúság*" ereje győz a halál és a kapitalizmus káosza felett. De a *Tündérálom*ban ez az erő immár a menekülés, a kapitalizmusnak hátatfordítás fedezőjévé alakult ki.

A Földszellem-epizód emléke jelképes módon csendül föl a bizánci színben, Éva utalásában, mellyel a „mosolygó nemtők ezreit" idézi — a motívum leginkább drámai, önmagáról is legtöbbet mondó érvényesülésének azonban a tizenharmadik színt tarthatjuk, melyben a Földszellem újból megjelenik, hogy a végső, „eltéphetetlen kötelékekre" figyelmeztessen — hisz „Csak én lélekzem benne, tudhatod" — és e kötelékek : az anyag, a természet kötelékei :

Mert minden felfogás
És minden érzés, mely benned feszül, csak
Kisugárzása e csoport anyagnak
Mit földednek hívsz, s mely ha más leendne
Nem létezhetnék többé, véled együtt. —

A tizenharmadik szín azt is megmutatja tehát, hogy Madách a materializmus elveit miként idomította át a maga felfogására, s mily mértékben volt képes őket elfogadni. Az anyag, a természet szava, említettük, még egyszer érvényesül döntő, s az egész drámát lezáró módon : Éva anyaságának epizódjában. Ez a keretszíneken és a történelmieken *egy-*

arányt végigvonuló motívum tehát arról tanúskodik, hogy Madách az ember anyagi létében, az őt övező természetben, anyagi világban nemcsak korlátot lát — hanem támaszt és megváltást is. Az anyag, a természet szava Ádámot a pusztulástól óvja meg — az élet hívása, melyet szerelem és költészet küld felénk, a paradicsomi boldogság és ártatlanság, mely a gyermeki játékokon átsugárzik, az „érző szív", mely a „fagylaló ésszel" szemben érvényesíti a maga igazát: az embert a kétségek, vívódások poklából vezeti ki. Az anyag, a természet e megbékítő, összhangot teremtő szerepe éppen nem tekinthető irracionálisnak: miféle irracionalizmust láthatnánk abban, hogy a szerelem, a szépség, a költészet fénye diadalmaskodik a londoni vásár zűrzavara, s a halál törvénye felett? Miféle irracionalizmus volna abban, hogy Éva anyasága visszahozza az életbe Ádámot?

A *Tragédia* az összhang akkordjaival zárul — és kétségtelen, hogy ezekben az akkordokban a fideizmusnak is ott találhatjuk hangjait. Hisz ezt az összhangot Madách az Úr műveként mutatja, s maga az anyagelvűség is az Úr „szándékai" szerint szegül szembe Éva és a Földszellem szerepében, a „luciferi" anyagelvűséggel. A *Tragédia*, mint *poème d'humanité* azzal a tanulsággal zárul, hogy az emberiség — és az egyes ember — életében működő ellentétes erők *végső fokon* összhangzanak, s az ember fölemelkedését szolgálják. Ebben az összhangban megleli helyét Ádám lelkesedése a nagy eszmékért — és megleli helyét az „anyag elve" is:

Ha percnyi léted súlyától legörnyedsz,
Emel majd a végtelen érezete.
S ha ennek elragadna büszkesége,
Fog korlátozni az arasznyi lét.
És biztosítva áll nagyság, erény. —

Ezt az összhangot még Lucifer „hideg tudása", „dőre tagadása" is „élesztőn" egészítheti ki. De ez az összhang az Úr műve, a „gondviselés" remeke — és ennyiben a fideizmus is szerepet nyer a *Tragédia* végtanulságában.

A *Tragédia* keretszínei külön, drámai egységet alkotnak. Ha kirekesztjük a történelmi és a londoni vásárt követő színeket, így foglalhatjuk össze a keretszínek drámai cselekményét: az Úr és Lucifer közt konfliktus támad, Lucifer fellázad a teremtés „harmóniája" ellen — legfőbb művében: az emberben akarja az Urat vereséggel sújtani — az emberre bocsátott álom segélyével célját már-már eléri, midőn Éva anyasága egycsapásra meghiúsítja terveit. A *Tragédia* elindító konfliktusának feloldását tehát a fentebb jellemzett erők, az Éva—Földszellem-motívum teremti meg. Ez a motívum kétségtelenül feloldhatja a keretszínekben útnak indított konfliktust, és helyén is van ebben a drámai egységben. Más kérdés azonban, hogy a történelmi s a jövőt mutató színek konfliktusait ez a motívum feloldani hivatott-e? Még mielőtt ez utóbbi konfliktusok elemzésére rátérnénk, már előrebocsáthatjuk, hogy az Éva—Földszellem-motívum nem adhat feleletet azokra a kérdésekre, melyek a történelmi stb. színekben uralkodnak — s a konfliktusok *ilyen* feloldásával Madách nyitva hagyja a *Tragédia egyes* világnézeti kérdéseit. A történelmi stb. színekben ugyanis szabadság, egyenlőség, forradalom, haladás — és az emberiség jövőjének kérdései öltöznek konfliktusokba. Ezek *egy részére* a Prága II. színben világos feleletet nyerünk — más részükre azonban, a londoni színt követő színekben, látszólag csak a pesszimizmus, a haladásban való kétkedés feleletei következnek. *Erre* a pesszimizmusra, *erre* a kétkedésre is választ kíván adni az anyaság-epizód — csakhogy *ezt* a választ nem érezhetjük adekvátnak, kielégítőnek.

Ugyanakkor azonban, bármennyire nyitva hagyja is az anyaság-epizód a londoni szín után felmerülő kérdéseket, a jövő kérdéseit — mégis, fontosnak kell éreznünk a megoldáskeresésnek ezt a módját, mivel Madách optimizmus-igénye, hit és bizakodás utáni vágya nyilatkozik meg benne. Madách válsága, mely főként a londoni színt követő részekben nyert komor kifejezést — a *történelmen kívül* jut csak ily módon megoldáshoz. E megoldás elégtelensége azonban nem fed-

heti el előlünk azt a mély, lírai vágyat, mellyel Madách valamilyen kiutat keres, és a pesszimizmus ránehezedő súlyaival megküzdeni igyekszik.

Kétségeit, komor látomásait a történelemből olvasta ki — és noha képtelen arra, hogy magában a történelemben keressen rájuk cáfolatokat, magából a történelemből merítse végső bizakodását — legalább az emberlét szűkebb, privátabb, bensőbb körének erőiből próbálja ezt a bizakodást kibontani.

Ez a törekvés, melynek személyes, szubjektív, lírai jellege a *Tragédiát* a Madách-költemények legjelentősebb darabjaival rokonítja — valóságos ráadás a *Tragédia* egész cselekményére, de ebben a ráadásban megkapónak csak azt az ellenszegülést érezhetjük, melyet Madách tulajdon művének pesszimista tanulságaival szemben fejt ki — tanulságokkal, melyeket elfogadni, végső fokon, mégiscsak képtelen. Abban pedig, hogy a mű végső megoldása sajátosan „privát" jellegű — nem *menekülést* kell látnunk, a közügy, a történelem elől, hanem inkább azoknak az erőknek kétségbeesett keresését, melyek az embert harcában még föl-fölemelhetik. Madách megoldása, még elégtelenségében, inadekvát voltában is, lényegesen különbözik későbbi, csüggedtebb, reménytelenebb nemzedékétől, mely a közügynek, a történelemnek immár végső elszántsággal, gyógyíthatatlan keserűséggel, öngyilkos tagadással fordít hátat.

6

A *Tragédia* pesszimizmusáról kialakult nézetek pregnáns foglalatát nyújtja Babits midőn kijelenti: „Madách költeménye alapjában pesszimista, sőt nihilista mű: rettenetes ítélkezés az emberiség ábrándjai, rajongásai és egyáltalában az emberi élet érdemessége fölött; annyira, hogy

a *Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál* első pillanatra szinte engedmény és ellenmondás színében tűnik föl: mint bizonyos visszarettenés a legsötétebb konklúzió levonása elől". Persze, ez a „visszarettenés" csak azért lehetséges, mivel Madách nem „engedményt" tesz e végtanulsággal, hanem *igen* és *nem* vitáját, mely az egész *Tragédián* végighúzódott, végül is az *igen* győzelmével akarja lezárni. Babits tanulmányainak módszerére általában jellemző az ilyen sommás-paradox tételek hangoztatása — tételeké, melyek közt zseniális, találó megállapítások éppúgy akadnak (pl. Vörösmarty-tanulmányaiban), mint merőben önkényes ötletek. Irodalmi köztudatunkat, mely a csillogót, a szokatlant mindig is készségesebben fogadta be, mint a magát kevésbé kellető igazságot: az ilyen tételek huzamosan tudták befolyásolni. Illesszük hozzájuk az olyanféle „irodalomtörténeti meséket", mint pl. azt, amelyik szerint a *Tragédia* zárómondata Arany János hozzátoldása lett volna — vegyük még figyelembe a különféle színrevitelek célzatos torzításait stb., és aligha lepődhetünk meg azokon a félreértéseken, melyek Madách műve körül kialakultak.

A *Tragédia* összefüggéseire a 60-as évek viszonyaival a polgári kutatás (Palágyi, Voinovich stb.) is felfigyelt már, de a kérdés behatóbb vizsgálatára a marxista irodalomtudomány vállalkozott (Hermann István és legutóbb Lukács György). A *Tragédia* legfőbb világnézeti kérdéseinek megértéséhez csak az 50—60-as évek viszonyainak figyelembevételével, illetve, a mű korhoz irányzott célzatának elemzésével juthatunk el.

Ez a célzat a *Tragédiá*ban oly módon jut kifejezésre, hogy Ádám köré Madách azoknak az eszméknek drámáit csoportosítja, melyeknek jegyében az ő világnézete is fogant — vagyis azokét az eszmékét, melyekben 1848 középnemesi nemzedéke hitt, s melyeknek talaján az önkényuralom idején lábát megvetni próbálta. A *Tragédia* lényegét azok a költői-drámai folyamatok jelentik, melyekben Madách a szabadság, az

egyenlőség eszméit, a forradalom, a haladás problémáit juttatja szóhoz, formálja konfliktussá, cselekménnyé.

Mielőtt e konfliktusok eszmei-drámai sajátosságait számba vennőnk, föl kell figyelnünk a keretszínek és az általuk keretbefoglalt színek viszonyára. Ez a viszony mind eszmeileg, mind drámailag laza. A keretszínek az Úr és Lucifer konfliktusát indítják el, majd zárják le. A negyediktől a tizenegyedikig terjedő színekben azonban ez a konfliktus alig is játszik szerepet. Drámailag az Úr nem jut szóhoz a történelmi s a jövőt mutató színekben — eszmeileg pedig még kevésbé, hisz Ádámot éppúgy nem lehet az Úr képviselőjének tekinteni, mint Évát — illetve, ők ketten, sőt még Lucifer is, *együttesen váltják valóra* az Úr „terveit". Az, hogy a keretszínek ígérte Úr—Lucifer-konfliktus nem tud a *Tragédiá*ban valóságos drámai teret nyerni, szükségszerűen vezet Lucifer szerepének már említett elsikkadásához, alakjának eltörpüléséhez.

Beszélhetünk-e azonban a történelmi s a jövőt mutató színekben Ádám és Lucifer konfliktusáról? Éppoly kevésbé, mint az Úréról és Luciferéről — hisz Ádám a történelmi stb. színekben nem közvetlenül Luciferrel kerül összeütközésbe. Lucifer sokkal inkább csak kommentárokkal látja el Ádám valóságos összeütközéseit, semmint cselekvő részesük lenne.

Miben áll hát Ádám főkonfliktusa, milyen erők közt keletkeznek a *Tragédia* drámai összeütközései?

Fentebb már szóltunk arról a kettéosztásról, mellyel Madách az anyag elvét egy tagadó (Lucifer) és egy igenlő-segítő (Földszellem-Éva) változatban juttatja drámai szerephez. Az előbbi változatot látszólag Lucifer képviseli, hisz többször is kijelenti, hogy hatalma az anyagon alapul. De valójában — a dráma valóságában — az anyagnak ez a „tagadó" szerepe mindig is Ádámmal szemben, Ádám *eszméivel* szemben jut szóhoz — mégpedig nem Lucifer révén, hanem a kor, a tömeg stb. értetlenségében, vak és tehetetlen ellenállásában. *A Tragédia főkonfliktusát az Ádám képviselte*

eszmék — és az eszméket meglagadó, elutasító, illetve eltorzító kor, tömeg stb. összeütközései képezik.

Ádám ilyen konfliktusai megfelelnek annak a képletnek, melyet Madách népszemléletének jellemzőjeként már elemeztünk. E képlet értelmében, Madách szerint a nagy, haladó eszméket mindig egyes kiemelkedő, magányos hősök képviselik, s e messiási alakokat a „tömeg", a kor nem érti meg, ellenükszegül, keresztre feszíti őket, illetve eszméiket eltorzítva valósítja meg. Továbbhaladást ebből a képletből a *Mózes* jelent, melyben a hős „tűzzel, vassal" süti bele eszméit az ellenkező, kicsinyhitű tömegbe, s íly módon törli le róla a „szolgaság bélyegét". Mert Madách képletéhez az is hozzátartozik, hogy a népet a szolgaság aljasította le — és Madách mindvégig hisz abban, hogy e helyzetből a népet föl lehet emelni.

Nyilvánvaló, hogy Ádám és a kor, a tömeg konfliktusai csak egészen lazán illeszkednek a keretszínek konfliktusához. Eszmeileg *és* szerkezetileg ezért is minősülhet inadekvátnak, elégtelennek Madách eljárása, mellyel a keretszínek konfliktusainak feloldását — a történelmi stb. színek konfliktusainak feloldásaként *is* alkalmazza.

A *Tragédia* lényegi konfliktusának ilyen aspektusából azonban ugyancsak korai lenne Madách „antidemokratizmusára" következtetnünk. Ádám és a tömeg, a kor összeütközései az athéni és a bizánci színekben a legélesebbek — márpedig ezek a színek arról is tanúskodnak, hogy „tömegen" Madách az athéni demagógot éppúgy érti, mint a bizánci szerzeteseket, az eretnekeket, a polgárokat, sőt a patriarchát.

Különösképp a történelmi színek konfliktusaiban éleződik ki az *igen* és a *nem* drámai vitája — ezekben a színekben kerülnek leginkább ellentétbe egymással a hit és a kétely érvei. Ez érvek egymás ellen szegüléséből alakul ki a *Tragédia* drámaisága — Ádám fel-fellelkesüléseinek, majd csalódásainak egymásutánjában születik meg *igen* és *nem* mérlege, melyen Madách legvégül mégiscsak az *igent* kívánja túlsúlyba juttatni.

Ha Ádám szerepének drámaiságát végig az egyes történelmi színeken figyelemmel kísérjük, észre kell vennünk — és a *Tragédia* számos elemzője ezt észre is vette —, hogy ez a drámaiság a londoni színnel kezdődően egyre inkább csökken — Ádám, aki a történelmi színekben a bemutatott kor aktív, sőt harcos részese, esetleg középponti alakja — a londoni színt követő jelenetekben mindinkább a szemlélő, a szemtanú álláspontjára vonul vissza. Ádám szerepének ez a megváltozása, ahogyan ez később még kiderül : a *Tragédia* eszmeiségéből szükségszerűen következik. A *Tragédiá*ban — ahogyan erre Waldapfel József helyesen rámutatott — a prágai színeknek fontos szerepük van, s különösen a Prága II. színnek, melynek a Prága I-gyel való összevonása, a korábbi színrevitelek nagyrészében, a *Tragédia* mondanivalójának teljes eltorzításához vezetett már.

Az egyiptomitól a Prága II-ig terjedő színekben, melyek Ádámot aktív, drámai hősként mutatják — Madách mondanivalója is a legvilágosabban fejeződik ki.Ezek a színek a *Tragédiá*nak talán legdrámaibb részei, s a színrevitelek is ezekkel birkóznak meg a legeredményesebben. Nem kétséges, hogy e színek konfliktusai is a legélesebbek. Az egyiptomitól (4) a Prága II. színig (10) terjedő részben a drámai folyamatok szabályos, egyszeri megismétlődésével találkozunk. Ádámot két ízben látjuk fellelkesültnek (egyiptomi szín, római szín befejezése) — két ízben látjuk vereségét, álmaiból ébredését (athéni, majd bizánci szín) — két ízben pedig menekülését (Rómában : a hedonizmusba — Prágában pedig : a tudomány aszkézisébe). A történelmi színek Ádámjában elébb megfogamzik egy nagy eszme — később ugyanő csalódottan kényszerül elfordulni ez eszme megvalósulásától — végül pedig csalódása elől menekülve, a gyönyörben, illetve a tudományban keres feledést. Az Egyiptom—Prága I-színsor egyes színei, váltakozva, a lelkesedés hangnemében kezdődnek, s a csalódásában zárulnak — vagy viszont. Egy-egy színben vagy a csalódás megy át : bizakodásba — vagy a bizakodás : csalódásba.

Miféle eszmékért lelkesedik Ádám? Miféle eszmékben bízik és csalódik?

A Madách-méltatások egy része pedáns módon a világtörténelem egészének bemutatását kérte számon a *Tragédiá*tól. Pedig Madách a *Tragédiá*ban nem a történelmet akarja bemutatni, hanem azoknak az „uralkodó eszméknek" sorsát, mérlegét, melyek az ő világnézetének alapját is képezik, s melyek az 50—60-as évek fordulóján különösen kérdésesekké váltak a liberális középnemesség számára. Az egyiptomi színben Ádám a *szabadság-eszméért* lelkesedik — a római színben pedig a *testvériség-eszméért*. Ez a csoportosítás megfelel a liberális ideológusok (pl. Eötvös) elméletének, akik a szabadság-eszmét ókori eredetűnek — a testvériség (egyenlőség)-eszmét pedig a kereszténységből származottnak tekintették. Az athéni szín a szabadság-eszme — a bizánci szín pedig a testvériség-eszme torz, kiábrándító megvalósulásával taszítja a lelkesült Ádámot csalódásba, kiábrándulásba. Szabadság, egyenlőség, testvériség eszméi még egyszer, *együttesen* testet öltenek, a párizsi színben — és az újabb Madách-kutatás joggal mutat rá arra a döntő körülményre, hogy ez az egyetlen szín, melyet nem a csalódás, a kiábrándulás — hanem a kételyeken diadalmaskodó rajongás és bizakodás hangjai követnek:

Mi nagyszerű kép tárult föl szememnek!
Vak, aki Isten szikráját nem érti,
Ha vérrel és sárral volt is befenve.

Mi óriás volt bűne és erénye
És mind a kettő mily bámulatos.
Mert erő nyomá rá bélyegét.

És később:

S fejlődni látom szent eszméimet,
Tisztulva mindig, méltóságosan,
Míg lassan bár, betöltik a világot.

A korának „uralkodó eszméit" mérlegre vető Madách, Ádám vívódásaiban, lelkesedés és csalódás közti hányattatásaiban mintegy a maga belső küzdelmeit ábrázolva — végül is egyértelműen zárja le művének azt a szakaszát, mely a francia forradalomig terjed. Madách igenli e forradalom eszméit, s a történelembe visszatekintve, érvényüket, jogosságukat elismeri — sőt, hitet tesz mellettük. Madách nem tartozik a haladó múlt megtagadói közé — a londoni, és a további színekben *épp ezt a múltat, s a hozzája kapcsolódó, haladó eszméket hiányolja.* A londoni színnel a maga jelenét is ábrázolja — jelent, melyből oly csüggesztően hiányzik a „vérrel és sárral" befent nagyság — a jelent, melyben a szabadság, egyenlőség, testvériség eszméinek megcsúfolását, elárulását látja csak. A *Tragédiá*nak ezt a valllomását megerősítik Madách költeményei és tanulmányai is. De Madách szemlélete érvényesül még abban is, hogy Ádámot a Prága II. színig bezárólag tudja csak aktív, középponti hősként szerepeltetni. Ugyanis eddig a színig terjed azoknak az eszméknek érvényes élete, melyekben Madách változatlanul hisz a *Tragédia* megírása idején. Változatlanul hisz — a liberális középnemes módján.

Világnézete még lehetővé teszi, hogy igenelje a nagy és hősi múltat, mely szerinte a francia forradalom eszméiért vívott harcok jegyében áll — de ugyanez a világnézet már nem teszi számára lehetővé, hogy a jelenben, vagy éppen a jövőben eligazodjék. Madách tanácstalanul áll a londoni vásár közepén, és gyanakvón, bizalmatlanul tekint a jövőbe. Ádám átalakul szemlélővé, szemtanúvá — Londonnak nincs Miltiadese vagy Tankrédja. A konfliktus, mely a Prága II-színig a drámát feszítette, Londontól kezdve lanyhul, sikkad. London és a Falanszter: kör-, illetve állóképek. Ám mozgalmasak — de nem drámai mozgalmassággal. Londonnak s a Falansztemek tragikus, elbukó hősei sincsenek. London után Madách nem lát többé „uralkodó eszmét" — e színek eszmei űrje majd a világűrrel tetéződik.

Madách a múlt harcait, „uralkodó eszméinek" konfliktu-

sait adekvát módon oldja föl a Prága II. színben. De a jelen és a jövő problematikáját csak a keretszínek feloldásával tudja „elrendezni". Itt azonban újból hangsúlyoznunk kell, hogy a *Tragédia* végső konfliktus-feloldása, ha mégoly elégtelen is — de az optimizmus egy makacs, szinte kétségbeesett igényét fejezi ki. Ez az igény már nem a világnézet bizonyságaiból, már nem a koron valóban *uralkodó* eszmékből fakad — hanem abból a lírai vágyból, mely Madách költészetének legjobb részén is uralkodik.

A *Tragédia* egészén a bizakodás, az eszmékért lelkesülés — és a kétkedés, a pesszimizmus érveinek harca uralkodik. A lesújtó kétellyel szemben azonban újból és újból feltámad a bizakodás, a kiábrándulást nem engedi végleges diadalhoz a meg-megújuló hinni-akarás; a *Tragédiá*ban igazán felemelőnek az optimizmusnak ezt az *igényét* — s ha nem is bizonyosságát, de: makacs *akarását* érezzük. A *Tragédia* felemelő volta abban áll, hogy Madách a küzdelem, a harc értelmét hirdeti a kétely lefegyverző érveivel szemben. És ezek az érvek néha már legyőzhetetlen erővel zúdulnak alá — a pesszimizmus tömb-súlyával szembeszegülni néha már lehetetlennek látszik. És Madách *mégis* megkísérli a szembeszegülést — *mégsem* adja fel a harcot. Amikor Ádám már leteszi a fegyvert az eszkimó-szín végén („Ne lássam többé ádáz sorsomat: A hasztalan harcot") — Lucifer utolsó érvét, a *kihaló élet* látványát, a zárószín a *születő élet* ígéretével igyekszik megcáfolni. A *Tragédia* nem jut — és a befejezés jellege miatt nem is juthat — valóságos nyugvópontra a zárójelenetben. De annyi kétségtelen, hogy önnön pesszimizmusával Madách nem tud megbékélni. Madách világnézetében az *igen* és a *nem*, a bizakodás és a pesszimizmus egymással kérlelhetetlenül szembeszegülnek. De amikor a színek pesszimista logikája már szinte diadalmaskodik — az optimizmus fegyvereitől csaknem teljesen megfosztott Madách ahhoz a lírai motívumhoz folyamodik kétségbeesésében, mely igen és nem csatáiból kívül maradván a dráma folyamán, a kételyektől csorbát még nem szenvedett.

Vannak, akik úgy vélik, Madách ragaszkodása a küzdelemhez, — valójában „konkrét cél" nélküli ragaszkodás csupán. „Madách maga sem látott kiutat — mondja Hermann István — de azt látta, hogy a legnagyobb bűn semmit sem tenni". Ez igaz — de kérdéses, vajon Madách valóban semmi célt nem látott volna maga előtt? Kérdéses, vajon Madách ennyire reménytelenül szemlélte volna hazája és az emberiség jövőjét? Már a polgári kutatás rámutatott arra, hogy a *Tragédia* végszavaiban a kortársak a konkrét politikai viszonyokra való utalást érezték. És Madách elve: „A cél halál, az élet küzdelem, S az ember célja a küzdés maga" — ugyancsak az önkényuralom viszonyaiban leli meg értelmét — abban a korban, mely az eszmékbe vetett hitet a legsúlyosabb próbára tette, s feltámasztotta a kételyek légióját — de a legjobbakban ugyanakkor fel is gerjesztette a kapitulálás elleni tiltakozás indulatait. Madách nem akarja letenni a fegyvert a kétkedés, a kiábrándulás érvei előtt — Kemény Zsigmondtól leginkább ebben különbözik. Míg ez utóbbi a fátum törvényét hirdeti, addig Madách Lucifer szájára adja a „történelmi végzet" tanítását („Ily végzet áll a történet felett, Te eszköz vagy csak, melyet hajt előre") — s Ádámmal cáfoltatja meg azt („Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad." — „Tőlem függ, utam másképen vezetni").

Miféle célt lát maga előtt Madách? Az emberiség nagy sorskérdései a jelenben és a jövőben bizonytalanok, talányosak maradnak számára. A múltat még áthatják a francia forradalomban diadalmaskodott eszmék, a múlt még utat jelent e csúcs felé — de a jelenben, a jövőben ez eszmék helyén Madách űrt lát csupán. Egy valami azonban mindvégig tiszta, világos, egyértelmű marad Madáchnál: a nemzeti függetlenség igenlése. A *Tragédia* némely nyitvahagyott kérdésére a *Mózes* ad bizakodó, harcos feleletet. A kételyek megválaszolásának ilyen módja nem egyedülálló Madáchnál — a reformkor már adott rá példát. Az emberiség haladására, a kapitalizmus ígérte új világra, a francia forradalom eszméinek tényleges megvalósulására irányuló kételyek feltámad-

tak a reformkor nemzedékében is — különösen amikor a nyugati, kapitalista államok viszonyaira rádöbbentek. Ez a rádöbbenés szólal meg *A karthausi*ban — és a kor, a fejlődés ellentmondásai sugallják a *Gondolatok a könyvtárban* töprengő, tépelődő sorait is. E töprengésekre, e tépelődésekre a válasz csaknem ugyanúgy hangzik, mint a tragédiában: „Mi dolgunk a világon? küzdeni Erőnk szerint a legnemesbekért". Azaz, még világosabban: a töprengések közt a valódi eligazítást a nemzeti ügy nyújtja a költőnek — kiutat a nemzet sorsának felemelésében lel: „Előttünk egy nemzetnek sorsa áll. Ha azt kivittük a mély süllyedésből..." A haladásra, az emberiség sorsára irányuló kételyeket Vörösmarty gondolkodásában eltünteti az a fölismerés, hogy a nemzet létének, fölemelésének ügyéhez semmiféle kétely nem férhet. Az önkényuralmi kor Madáchának válsága mélyebb, fájdalmasabb, mint a reformkori Eötvösé vagy Vörösmartyé. De az emberiség általános sorsára, haladására stb. irányuló kételyein túl, őnála is a nemzeti függetlenség ügye az egyetlen igazán biztos fogódzó. A *Tragédia* eszmeiségét ily módon a *Mózes* eszmeisége kiegészíti — a *Mózes* eszmeisége ugyanúgy kapcsolódik a *Tragédiá*éhoz, mint a vers derekához a *Gondolatok a könyvtárban* zárószakasza.

A *Tragédia* utolsó színében a megoldás, és maga a Földszellem—Éva-motívum is, fideista keretben lel helyet. Ez a fideizmus is arról tanúskodik, hogy Madách a végső kiút kérdésében mennyire bizonytalan, s mily kevéssé képes bizonyságait a történelemből meríteni. Ennek alapján próbáltak sokan reakciós értelmezést adni a *Tragédiá*nak, a mitikus keretnek nagyobb jelentőséget tulajdonítván, mint amekkorával az valójában bír. Az ilyen törekvésekkel szemben azonban ott állnak Madách *deizmusának* félreérthetetlen bizonyságai, melyekkel úgyszólván egész életművében, ez életmű legkülönbözőbb szakaszain és területein találkozunk. Eötvös *Uralkodó Eszmé*inek egyik gondolatához kapcsolódva, mely a keresztény egyházak *korporációs* szellemének oly bizakodó

jelentőséget tulajdonít — ő már *kihűlőknek* látja a testületeket, s arra utal, hogy céljuk „fel van bomolva". „A kereszténység is akadályozá a tudományt" — jelenti ki másutt, majd pedig arra figyelmeztet, hogy a vallásnak „szabadnak kell lenni minden ortodox védelemtől, minden igazhitűségi sáncolattól" stb. Hogy az utóbbiról miként gondolkodik, azt a bizánci szín is jól megmutatja. A *Hazaérkezéskor* című költemény pedig a vallástól eltávolodás élményét egyetlen képben fejezi ki, a megváltó arcmása előtt: „Mostan már csak vászon lett, meredt, hideg, Intési számomra többé nincsenek". *A rab utolsó útja* a vallást az osztályérdekek kiszolgálójaként tekinti: „A hittel jött a törvény szelleme A törvény, melyet a boldog csinál". És ugyanez a gondolat még élesebben, az antiklerikalizmus hangsúlyával, az *Egy őrült naplójá*ban:

Mért tanít a hit szolgája minket,
Hogy síron túl majdan helyre áll
A szent egyenlőség és a dússal
A szegénynyre is hason sors vár?

Szent misék könyörgenek azért, míg
A szegénynek szószólója nincs,
Véle vándorol a más világra
Bűn, gyalázat, nyomor és bilincs.

A Madách „vallásos érzületéről", „vallásos gondolkodás á-ról" szóló elméletek: merő hamisítások.

Szólnunk kell még Madách művészi eljárásairól, megoldásairól, melyekkel a *Tragédia* egyes helyein találkozunk. Madách korábbi drámáival szemben, a *Tragédia* e megoldások gazdagabb, változatosabb alkalmazását mutatja. Az első színek bátortalanabb, halványabb drámai eljárásait különösen az athéni színtől kezdve váltja föl egy eredetibb. Ebben a színben már érvényesül Madách tömörítő, sűrítő művészete, mely az athéni társadalmat, a pártokat, a történelmi pillanatot egy-egy erőteljes arcképben, típusban jeleníti meg. Éva valóságos tragikus hősnőként áll itt előttünk —

aki Racine nőalakjaira emlékeztető sokatmondón drámai következetlenséggel, elébb Miltiadesnek szegezi a vádat, melylyel az athéni polgárok is illetik — majd pedig szemrehányást tesz neki, amiért seregét elbocsátotta. Éva az egész *Tragédia* során sajátos, drámai funkciót tölt be. Ádám alakjának elvontsága miatt a dráma igen szegényessé válnék, ha Éva jelleme, egyénisége ellenpontot nem teremtene néha. Míg Ádámnál a jellem folyamatosságát figyelhetjük meg, addig Évánál a szüntelen metamorfózisok teremtenek drámai fordulatosságot. Éva hol közelébb, hol távolabb helyezkedik el Ádámhoz, hol társ, hol ellenfél — viszonyuk mindvégig változatos, át-átalakuló, meg-megújuló.

Éva jellemének, egyéniségének ez a változandósága eredményezi részben a *Tragédia* drámai folyamatainak változatosságát is. Ez a változatosság az egyes színek légkörének, drámai színezetének más-másféleségével jár még együtt. Ha az athéni szín a klasszikus tragédiák eljárásaival élt, úgy a római szín tivornyája a romantikus dráma és regény világcsömörtől, *mal du siècle*-től áthatott jeleneteire emlékeztet. Sand, Musset, Sainte-Beuve, regényeinek — vagy *A karthausi*nak jeleneteire emlékeztet ez a szín, melynek tógás és tunikás szereplőiben a romantika dandyjeire és félvilági hölgyeire ismerhetünk. A romantikus dráma kontrasztkeresése teremti meg e szín hatásos ellentéteit is: tivornya és döghalál — cinikus kéjencek és az apostol — hedonizmus és vallásos rajongás. A kor-elevenítés egészen másféle eljárásaival találkozunk a bizánci színben; a tömörítés olyan művészi megoldásain kívül, aminők pl. a patriarcha, a barát és az eretnekek szóváltása, a kor-valóságot itt elsősorban Éva és Tankréd szerelmének lehetetlensége fejezi ki. Kettejük találkozásának korábban már elemzett jelenetét drámaian kerekíti le Lucifer hideg, gúnyoros utalása a korszellemre, mely a felgyúló máglyák visszfényével jelképesen is színrelép. Ugyane visszfény teremt szellemes átmenetet a Prága I. színhez, ahol ugyancsak drámai jelképességgel — Bizánc, a feudalizmus változatlan jelenlétére figyelmeztet. De Ru-

dolf szavaiban is Bizánc lelkülete elevenedik föl. Ádám és Éva viszonya ebben a színben érik valódi konfliktussá — ez a viszony itt a legdrámaibb ; és Éva egyénisége is itt a leginkább összetett : gyengédség, kacérság, lelkifurdalás változatai egyesülnek benne. A londoni szín drámaisága az előző színekhez képest csekélyebb — cselekmény teremtése helyett a költő inkább arra törekszik, hogy gondolataihoz keressen illusztrációkat, s a vásár-jelleget a lazán egymáshoz illeszkedő jelenetek füzérével is érzékeltetni kívánja. A korábbi színek hősi-tragikus színezete itt az útszélinek, a groteszknek adja át helyét — így pl. a Nyegle szavaiban, aki Ádám történelmi álmának torz foglalatát nyújtja. Ez a „kitekintés" szándékos ellentétül szolgál azokhoz a lírai felidézésekhez, melyek Éva és Ádám páros jeleneteiben a paradicsomi múlt visszhangjait csendítették fülünkbe. A londoni színt lezáró haláltánc-jelenet, melyet a *Híd-avatás* látomásával annyira rokonnak érezhetünk, epigrammatikus, sírfeliratszerű tömörséggel jellemez embereket, sorsokat, s szolgál lépcsőzetes bevezetőül ahhoz a lírai csúcsponthoz, melyen, Éva szavaival, a Földszellem-motívum oly fontos, eszmei szerephez jut. A londoni vásár élénkségén, mozgásán mindinkább uralkodóvá válik egy bizonyos szomorú, kietlen légkör — ennek fátyolán át a mozgalmas kép tarkasága eltompul, s a kapitalizmus mindennapjainak csüggesztő hangulatát leheli. Ebben a hangulatban már benn rejlik a Falanszter és az eszkimó-szín valósága — a cselekmény e két, utolsó foka a londoni szín valóság-hangulatának egy-egy változatát képezi.

A *Tragédia* a drámai költemény műfaji lehetőségeivel élve, nem utolsó sorban lírai eszközökkel fejezte ki mondanivalóját. Ami azt is jelenti, hogy a *Tragédia* mondanivalójának teljességét nem lehet pusztán a drámai cselekményből kiolvasnunk.

A *Tragédia* mondanivalójában ott rejlenek olyan mozzanatok is, melyeknek valódi értelmét csak Madách életművének egészéből fejthetjük meg. Ez az életmű pedig arról

tanúskodik, hogy alkotója hű volt a szabadságharchoz, mint a nemzeti függetlenség kivívásának egyetlen útjához — elutasította az egyezkedés, a behódolás bármiféle módját — a reformkori remények szemszögéből mérte föl csalódottan az önkényuralmi kapitalizálódás jelenségeit — hitt egyén és tömeg tragikus ellentétében, azt vélve, hogy a haladás eszméit egyelőre csak magányos, „nagy emberek" képviselhetik a tömeggel szemben. A *Tragédiá*ban világosan állástfoglalt a francia forradalom eszméi mellett — de ez eszmék, s általában a kibontakozás útját a jelenben, a jövőben már nem volt képes meglátni. Tragikusnak látta éppen ezért a történelem tanulságát — de e tragikum ellen, egyéb híján, történelmen kívüli érvekkel próbált szembeszegülni. *Igen* és *nem*, optimizmus és pesszimizmus közt vergődve, a jelen és a vélt jövő kudarcaitól visszarettenve, az embert segítő természeti anyagi erők valóságából próbált biztatást, bátorítást kiolvasni, cáfolatul önnön kételyeire és csalódásaira. A *Tragédiá*ban éppen ezért nemcsak a pesszimizmus, a csalódás, a csüggedés művét kell látnunk — de a pesszimizmussal, a csalódással, a csüggedéssel való makacs szembeszegülés pátoszát is ki kell olvasnunk belőle — pátoszt, mely fölemelő még akkor is, ha magának a szembeszegülésnek érvei gyengébbek, mint vágya. A *Tragédia* nem mutat utat az ígéret földjére — csak a pusztulás szirtfokáról követeli vissza hősét. De, hogy egy ígéret földjében, nemzete számára várakozóban, is hitt Madách — arról a *Mózes* tanúskodik. És amiként Ádámot Éva anyasága mentette meg — úgy Madáchot is a pesszimizmustól a nemzeti függetlenség ügye szólította vissza a *küzdés*, a *bízás* elvéhez.

VAJDA JÁNOS

Vajda János életműve nemcsak *összekötő* Petőfi és Ady költészete közt — de *elválasztó* is : a magyar líra két nagy korszakának áramlatai közül magányosan kiemelkedő szikla-part. Vajdában tovább él az a fajta lírai magatartás, melyet Petőfi alakított ki — de át is alakul, valami újszerűvé, modernné, olyan érzések, gyötrelmek, gyönyörök kifejezőjévé, aminők Petőfi korától merőben idegenek voltak. Az a lírai sugallat, mely Petőfi művét létrehozta, s Arany életének bizonyos szakaszain fel-fellobbant : Vajdának is egész életén át sarkallója. Ha nem költeményben : úgy röpiratban — ha nem szerelmi ciklusban : úgy bölcseleti töprengésben, de egyazon indulatos, végletes líraiság, az egész Vajda-életmű legkülönbözőbb területein. Nagy költészetet csak nagy érzések, nagy eszmék tudnak létrehozni — de nem minden kor szolgál kedvező keretül ilyeneknek. Petőfi kora mind egyiknek, mind másiknak kedvezett — Vajdáé egyiknek sem. Ő is azok közé tartozott, akik „ár ellen úszva" jutnak céljukhoz. Érzelmeit éppúgy, mint gondolatait, csak fájdalmas összeütközések sorozatában bonthatta ki. Szerelmes is csak egy társadalom ellenében lehetett. Kudarcai és kínjai még keményebbé, makacsabbá edzették — élete utolsó szakaszában, amikor legnagyobb műveit alkotta meg, egy-egy érzése, gondolata valóságos rögeszmeként vert már gyökeret benne. Ugyanahhoz a mondanivalóhoz tér vissza, mániásan — és önmagát mégsem ismétli. Minden egyes ilyen visszatérése : a kín és a vágy újabb szökőárjával borítja el költészetét. Ugyanazokban a sebekben — ugyanazokat a késeket forgatja meg. Gina emléke, vagy az örökkévalóság gondolata valóságos jelképekké válnak költészetében — s e jelképek mögött micsoda nyomasztó kor-élmény

rejtezik. De ezzel az élménnyel Vajda újból és újból megbirkózni kész: líra, versesregény és publicisztika — ugyanegy viaskodás újabb és újabb menetei.

Korát, a Világos utáni, a 67 utáni Magyarországot akkor érthetjük meg igazán, ha az ő útját és Jókaiét behatóan ismerjük. Ez a két út oly gyakran találkozik — még ha irányuk és eredetük annyira különböző is. De mindkét út, valami módon, 48 irányjelzéséhez próbál igazodni.

Komlós Aladár Vajda-monográfiájában elsősorban arra kell feleletet keresnünk, hogy látszólag oly szeszélyes irányváltozásai a 48—49-es eszmék tudatos revízióját jelentik-e Vajdánál, vagy a hűség egy lehetséges formáját-e? Az, ahogyan 62-ben kiegyezést akar, s ahogyan 67-tel élete végéig elégedetlen, az, ahogyan Deák politikájához egy időben közeledni látszik, majd, ahogyan hitet tesz Kossuth mellett — az, ahogyan Petőfi, illetve Arany népiességének szellemében és formáiban alkot az 50-es évek idején, majd ahogyan a népiességtől, sőt egy ideig Petőfitől is elfordulni látszik később: mindezek a problémák 48—49 örökségének központi kérdése köré csoportosulnak Vajda életművének vizsgálatánál. De ennek az életműnek megértéséhez, e sokféle kanyargó pálya felméréséhez az egész Vajda-anyag lehető teljes ismerete szükséges. Komlós Aladár vitathatatlan érdeme, hogy ennek az anyagnak feltárását oly mértékben végezte el, mint még senki, az eddigi Vajda-kutatók közül. Az ő könyve nyújt első ízben teljes képet Vajda publicisztikai működéséről, melynek még tényeit, adatait is csak hiányosan ismertük a monográfia előtt. Ez a könyv világítja meg hitelesen Vajda életének: a Gina-szerelemnek, a költő házasságának, közéleti tevékenységének stb. adatait. Komlós Aladár a filológiai munkán túlmenően, beható elemzéseket szentel olyan elvi kérdéseknek, aminők Vajda romantikája, illetve népiessége — a művészetét, technikáját, képalkotását stb. tárgyaló fejezetben pedig új irodalomtörténetírásunk egyik legjelentősebb líra-elemzését nyújtja. Könyvéből élénken és megkapóan bontakozik ki Vajda emberi arca,

egyénisége — és az életrajz, az életmű képe köré gazdagon, fölényes anyagismeretre támaszkodón kerekedik ki a kor képe is, a történelmi és az irodalompolitikai viszonyoké, az irodalmi Deák-párt és az irodalmi ellenzék harcáé stb. A Vajda-probléma e sokrétűn végrehajtott értékelése, elemzése módszertanilag is példamutató, tudományos teljesítmény.

Mégis, úgy érezzük, Vajda életművének néhány lényeges kérdésében vitatkoznunk lehet Komlós Aladár könyvével.

1

Vajda 1848—49-es szerepe, illetve a forradalmat és szabadságharcot előkészítő évek problémája azért fontos, mivel nélküle Vajda 50-es évekbeli költészetét, valamint 60-as évekbeli magatartását helyesen nem láthatjuk. Révai József már megállapította, hogy „Vajda — bár élesen bírálta a 48-as forradalom politikáját és szembeszállt Kossuth emigrációs terveivel — költői értelemben 48-as volt" — és „költészetében a mindinkább elhalványuló 1848 volt a népi és történelmi alap" (*Ady*, Budapest, 1945. 93. és 94. l.). Világosan látnunk kell tehát, mit hozott Vajda magával 48—49-ből — ahhoz, hogy megérthessük, mi lett a sorsa életművében a forradalom és a szabadságharc örökségének.

Komlós monográfiája nagyonis vázlatosan foglalkozik a 48—49-es Vajdával, bizonyára annak a meggondolásnak alapján, hogy e korszak költői termését nem lehet jelentősnek tekinteni. Kétségtelen, hogy Vajdának különösen a Nép barátjában megjelent költeményei igen alacsony színvonalon állnak — de az olyan versek, mint *A nemzethez*, valamint *A honárulókhoz* darabjai, sőt, akár *Az őrült költő* is: Vajda későbbi, sajátos, egyéni hangjának nem egy elemét tartal-

mazzák már. Mi több, maguk a Nép barátjában megjelent, kevésbé sikerült versek is, mint pl. az *Adjon Isten*, a *Ki bánt?* a *Körülünk vagy tíz ellenség* stb. olyan nyomokat tárnak elénk, melyekből Vajda 48—49-es gondolkodására, magatartására következtethetünk.

Komlósnak az az óvatos megfogalmazása, hogy Vajda a „jakobinus Petőfi és a haladó nemességet képviselő Kossuth iránya között állt, de az előbbihez közelebb" — lényegében helyes, de hiányzik belőle Vajda plebejusi szemléletének hangsúlyozása. Vajda 48—49-es álláspontját nem lehet Petőfiével *azonosítanunk*, de ez az álláspont még így is félreérthetetlenül plebejusi jellegű, helyenként — ha nem is Petőfi vagy Táncsics mértéke szerinti — jakobinus színeződéssel. 1848—49-et Vajda a plebejus szemével nézi, a plebejus indulataival éli át — s amit ebből a korból meglátott, átélt: egész későbbi gondolkodásmódját megszabja, még akkor is, ha sok helyütt szembefordul a forradalom és a szabadságharc korának bizonyos elveivel.

Vajda egész fejlődésképét az az alapvető tény szabja meg, hogy ő plebejusként 48—49-ből az ország társadalmi átalakulásának és a nemzeti függetlenségnek eszméit éli át, és ezek is jelentik számára a forradalom és a szabadságharc örökségét. Ezeket az eszméket azonban csak forradalom útján lehetne megvalósítani — márpedig Vajda Világos utáni gondolkodásán a forradalom lehetetlenségéről alkotott vélekedés uralkodik. 1859—60 táján Vajda költészete ugyan a forradalmi változás reményét is sejteti, de ez a remény epizódszerű csupán — a 62-es röpiratok, és Vajda költészetének, gondolkodásának javarésze a forradalom lehetetlenségéről alkotott felfogás jegyében áll.

Ennek a felfogásnak, ennek a vélekedésnek előzményei természetesen ott rejlenek Vajda 48—49-es korszakában is. Ez a korszak a plebejusi szemlélet félreismerhetetlen jegyei mellett feltárja a Vajda és a Petőfi állásfoglalása, forradalmisága közti különbségeket is. Vajda együttérez, együtthalad

a forradalommal — de az ő gondolkodásában a forradalom nem tölti be ugyanazt a szerepet, mint Petőfiében, noha ugyanakkor Vajda álláspontja a köztársaság kérdésében közelebb áll Petőfiéhez, mint pl. Aranyé. Amikor Komlós általában, Vajdának Petőfiétől és Vasváriétól *eltérő* gondolkodását fejtegeti, vagy amikor olyasmit állít, hogy „Vajda nem látta oly tisztán és izzó gyűlölettel" Ausztria és a Habsburgok bűneit, mint Petőfi: Vajdának 1869-es *(Egy honvéd naplójából)*, illetve 1870-es *(A csodák titka)* írásaira hivatkozik, ami már módszertanilag sem helyes eljárás. Vajda 48—49-es magatartását, szemléletének plebejusi jellegét és helyenkénti jakobinus elemeit éppúgy, mint Petőfi következetes, jakobinusi forradalmiságától való eltéréseit: elsősorban Vajda 48—49-es írásai alapján kell elemezni, amit Komlós monográfiája nagy részben elmulaszt.

Komlós rámutat arra a hatásra, melyet Vajda Péter természetszemlélete, stílusa stb. tehetett a fiatal Vajda Jánosra. E hatás jelentőségét azonban nem szabad túlzottnak vélnünk; Vajda Péter *Erkölcsi beszédei*ben a társadalombírálat egy sajátos módjával találkozunk. Vajda János azonban természetszemléletében és társadalombírálatában is különbözik Vajda Pétertől. Az előbbinek természeti világa már mennyivel modernebb, s mennyire mentes is bármiféle romantikától, vagy épp misztikától. Vajda János meglehetősen hűvösen emlékezik meg egykori nevelőjéről, *A szerelmes gyermek* című novellájában, s még az sem lehetetlen, hogy *Az én szülőföldem* című költeményének egyik gúnyoros utalása is a *Dalhon* szerzőjére vonatkozik.

Vajda Péter legfeljebb csak homályosan sejthető befolyásánál fontosabb az a szerep, melyet Petőfi és köre játszik Vajda magatartásának kialakulásában. 1847-ben kerül velük kapcsolatba Vajda, vagyis olyan időpontban, amikor Petőfi számára a hűbéri Magyarország valósága szorosan egybekapcsolódik szerelme sorsával — harcával Szendrey Júliáért. 1847-re már tisztán kialakult Petőfi forradalmi programja, melyet elsőízben 1846 májusában fogalmazott

meg *(Levél Várady Antalhoz)*. 1846 komoly fordulópontot jelentett a Fiatal Magyarország legtöbb tagjánál. Czakó *Leonája*, Petőfi szalkszentmártoni korszakának költeményei stb. a hűbéri társadalommal való egyazon konfliktust, s a „haladó költők elszigeteltsége" miatti egyazon vívódást fejezik ki. Ebből a válságból és vívódásból egyetlen kivezető út nyílott : Petőfi forradalmi programja. Nagy jelentősége van annak, hogy Vajda János olyan időpontban kerül kapcsolatba Petőfi körével, amikor ennek forradalmisága már kikristályosodott.

A Petőfiéhez hasonló vívódásból, a hűbéri Magyarországban oly magányosan, elszigetelten maradó plebejus költő háborgásaiból Vajda is kivette részét. *Az őrült költő* (Honderű, 1847. október 13.) még helyenkénti homályosságában, zavarosságában is a *Leonáéhoz* hasonló embergyűlöletet és világfájdalmat fejez ki ; Vajda itt a *Felhők*-korszak Petőfijével is némiképp rokon. 1847 végén egymást követik Vajda olyan költeményei, melyekben a plebejusi modor csaknem ugyanoly kihívó módon érvényesül, mint az 1845-ös Petőfinél. A *Két jóbarátom* (Hazánk, 1847. november 19.), a költő nyomorát is hetykén említő humorával, a *Színészbarátimhoz* (uo. november 9.) méltó párja. Az *Ebéd után* (uo. 1848. január 18.) keserűsége viszont *Az őrült költő* lelkiállapotával rokon. Az 1848-as Országgyűlési emlék-almanachban közölt *A rab halála* ugyanazt a lelkiállapotot szólaltatja meg, melynek nagyobb arányú, forradalmibb kifejezését Petőfi *Apostola* nyújtja. Ezekben a plebejusi hetykeséget — vagy meghasonlást, világfájdalmat, rabság ellen tiltakozó indulatokat megszólaltató költeményekben 1848—49 Vajda Jánosa bontakozik, az a Vajda, aki Petőfi eszméinek, céljainak nagy részét osztja majd.

Külön, talányos helyet foglal e költemények csoportjában *A tavasz jelei* — (Hazánk), mely november 11-én szól(!) — ugyancsak a plebejusi hetyke humor hangján — a tavasz közeledtéről :

Taljánföldről az uraság
Hazájába költözködik,
— Ez legbizonyosabb jele,
Hogy nálunk is tavaszodik.

A megjelenés időpontjának *esetleg nem véletlen* időszerűtlenségén kívül gondolkodóba ejthet az olasz földről hazaköltöző uraság említése, mint az itthoni „tavaszodás" egyik előjele. Gondolt-e Vajda a Risorgimento „1847" őszén kibontakozó eseményeire, melyek Észak-Olaszországban oly komoly fordulatokat vettek, hogy 1847 decemberében az osztrák kormány is óvintézkedésekre kényszerült? Petőfi körének gondolkodásmódját, a küleseményekre való reagálását kellene jobban ismernünk ahhoz, hogy e kérdésre felelhessünk.

Annyi bizonyos, hogy Vajda ugyanoly módon szakít 1847-ben a reform-nemesség politikájával, mint már korábban Petőfi. *A hazafiakhoz* (Pesti Divatlap, 1847. január 31.) ezt épp eléggé világosan mondja ki:

Hazafi száj és honvédő torok,
Reformerek pókhálós szívei...
Ördög, pokol!... meddig tart még ez így?

Az ilyenféle megnyilatkozások jelentőségét Komlós azzal igyekszik tompítani, hogy az *István főherceghez* című költeményre hivatkozik. De ha ennek a költeménynek záróstrófáját figyelmesen elolvassuk, egészen mást fogunk látni benne, mint holmi „rajongó", aulikus verset. A „Reméljünk még egyszer s utószor" kétségbeesése, a „szegénynek rongyai alatt" meglapuló remény említése, s általában, szegény s gazdagnak szembeállítása, mely miatt Széchenyi naplói a *Kelet népe* óta mind nyugtalanabb sorokkal telnek meg: mindezek a jelek főként azoknál bukkannak föl, akik a forradalom idején jakobinus irányban haladnak tovább.

Komlós könyvének egyik érdeme, hogy a Vajda-életmű számos filológiai kérdését tisztázta — de sajnos, e téren mégsem végzett teljes munkát. Különösen hibáztathatjuk őt

azért, hogy *A honárulókhoz* című, nagyfontosságú költemény filológiai kérdéseit éppen nem oldotta meg, sőt, növelte a zavart e költemény körül. Az *Összes Művek A honárulókhoz* I. részét 1846-os költeményként jelöli meg ; Komlós a monográfia szövegében is ilyenként említi (32. l.), de kifelejti a Vajda-művek időrendi jegyzékéből. Ez az állítólag 1846-os I. rész Vajda világos forradalmi igényét fejezi ki :

Csak egyet kérek : hogyha jő a nyár :
A mennykövek közt én is ott legyek.

A versek Komlós-féle időrendi jegyzéke említi ugyan *A honárulókhoz* I.-et — a Nővilág 1860. július 1-i számában. Ilyen című Vajda-költemény a jelzett helyen egyáltalán nem szerepel. *A honárulókhoz* II. 1848. január 23-án jelenik meg (Pesti Divatlap), s ez a vers is ugyanolyan indulatokat lobbant az árulók, a haza sorsa iránt közömbösek arcába, mint Petőfi költeményei. Vajda feltehetően ugyancsak az olasz forradalmak hatására támad itt a „szabadság futó vadjainak Szívtelen üldöző vérebei" ellen — s ezzel a visszhanggal sem marad Petőfi Olaszországa mögött. *A honárulókhoz* egy másik, az *Összes Művek*ben nem szereplő megfogalmazását Komlós indokolatlanul *A honárulókhoz* I. jelzéssel közli a versek időrendi jegyzékében, holott ez a Radikál-Lapban 1848. június 16-án megjelent szöveg (általa közölve : Irodalomtörténeti Közlemények, 1954. 3. sz. 342. l.) egyáltalán nem azonos azzal a szöveggel, melyet *A honárulókhoz* I.-ként az Összes Művekből ismerünk. A forradalom ellenségeit ostorozza Vajda ebben a műben is ; a költemény pátosza azonban nem ér fel a másik két szöveg lendületével, feszültségével.

A 48—49-es Vajda-művek filológiai problémáihoz még csak annyit, hogy Komlós bibliográfiája az *Adjon Isten, Ki bánt?*, *Körülünk vagy tíz ellenség* című költeményeket Aldor Imre *Aranyfurulya* (1868) című gyűjteménye nyomán említi, megjelenési helyükről azonban nem tud. Bisztray Gyula e költemények lelőhelyét a Nép barátjában állapította

meg: az *Adjon Isten* 1848. június 11-én, a *Ki bánt?* 1848. június 18-án, a *Körültünk vagy tíz ellenség* pedig 1849. április 13-án jelent meg.

Vajdának a Nép barátjában megjelent költeményei, valamint az 1848. április 9-ki népgyűlésen elszavalt *Gonosz házasság* című költeménye színvonalukat tekintve inkább Sárosihoz, mint Petőfihez állnak közel. Pongyolaságuk, lazaságuk a „népiesség" egy helytelen értelmezésére enged következtetni, mely a néphez szólást, az agitatív célzatot a költői igény feladásának megengedéseként tekinti. A *Gonosz házasság* óvatosan fogalmazza meg az Ausztria ellen vívandó harc gondolatát — ami áprilisban még valamennyire érthető is. „Papucshősnek" kívánja Vajda Ausztriát, az egykori, zsarnoki férjet. Petőfi akkorra már világosan kimondta, hogy „Nincsen többé *szeretett* király!" Június 11-i cikkében (Életképek) *A királyokhoz* című költeményét joggal nevezi a „republikánizmus első nyilvános szavának", Petőfi királyellenes költeményei áprilisban és májusban is a köztársasági eszmének vágnak utat, anélkül, hogy magának a respublikának célját közvetlen módon megjelölnék. Épp ezért kell jelentősnek éreznünk Vajda *Kell-é hivatal?...* című költeményét, mely Petőfit követőn a köztársaság gondolatát, ha félig tréfásan is, de megpendíti.

A forradalom tematikája távolról sem nyer akkora szerepet Vajdánál, mint Petőfinél. A Nép barátjában megjelent költemények inkább a függetlenségi harc serkentői — de ugyanakkor pl. a *Július 22-ikén* című a megalkuvás politikáját plebejusi hévvel utasítja vissza.

Vajda 48—49-es plebejusi álláspontja világosan kiderül az 50-es évek novelláiból is. Hadonai a „mezítláb járók" büszkeségével leckézteti meg Constanciát — a *Severina* című novella hőse, Jenő pedig önarckép voltában, plebejusi félszegségével, darabosságával — de vallomásával is („én nem tudok más lenni, mint republikánus") a szabadságharc Vajda Jánosának világnézetét fejezi ki. Jenő jellemének rajzában Vajda a plebejus vonásait — hűségét, következetességét, tisztaságát

eszményekért rajongását — egy erkölcsileg magasrendű típus jegyeivé emeli. Ezzel a plebejusi szemlélettel kapcsolatos a Vajda-novellákban oly gyakran visszatérő „dicsőségvágy" motívuma is, melynek értelméről Komlós oly helyesen állapítja meg: „Ő a dicsőséget a feudalizmus ledöntése útján, egy demokratikus Magyarországon reméli és akarja elérni, rárányuló törekvésének pontos politikai tartalma van" (19. l.). Ez a politikai tartalom: az egyenlőség eszméjének forradalmi igenlése — szemben a polgári forradalom liberálisaival, akik épp ezt az eszmét, a szociális átalakulás zálogát száműzik 48 után programjukból.

Petőfihez hasonlóan Vajda is a következetesen megvalósított forradalmi eszmék jegyében szemléli a nemzetközi eseményeket; különösen a franciaországiakat, melyekhez 1849. június 8-a és 20-a közt született három költeménye kapcsolódik. Ezeket *(Bérangerhez, Krisztus és korunk, Franciaországnak)* egyazon témakörből szülötteknek kell tekintenünk. Komlósnak az a vélekedése, hogy a *Franciaországnak* című „az 1848 júniusi események kisszámú magyar költői visszhangjának egyike", nyilvánvalóan: tárgyi tévedés (36. l.). Bisztray Gyula kimutatta, hogy a *Franciaországnak* című vers *nem* a 48 júniusi eseményekre vonatkozik, hanem: az 1849-es francia expedíciós hadsereg vállalkozására, mellyel Louis Bonaparte a római köztársaság megdöntéséhez és a pápa hatalmának visszaállításához adott segítséget. A *Franciaországnak* valódi jelentését a költemény csak közvetve fejezi ki, hisz benne a római vállalkozásra nem történik célzás — csak a vád hangzik fel a római köztársaság eltiprói ellen: „De ne mondjátok a világnak azt, hogy honotok most is köztársaság!" Ugyane témához kapcsolódik még két másik vers, melyeknek megjelenési dátuma oly közeli az említetthez. (A *Bérangerhez* 1849. június 8-án, a *Krisztus és korunk* június 15-én, a *Franciaországnak* pedig június 20-án jelenik meg az Esti Lapokban.) A *Bérangerhez* ugyanúgy korholja a nagy chanson-költő „megvénhedt hazáját", mint

a *Franciaországnak* című költemény. De az előbbi a római vállalkozásra is utal, mely *miatt* a korholás, a harag megszületett Vajda szívében („Mire vársz, talán, hogy szám-űzessél És sírod leld a hódolt Rómában?" — vagy: „Ah, de rossz helyt vagy, még megfeszítnek... Új kereszt készül a vaticánon..."). Ugyanígy a *Krisztus és korunk* is a római eseményekre, a római köztársaság harcaira utal:

Átok reád, te hét nehéz bűn,
Hét halmú Róma — s kárhozat!
Órád ütött, hiába véded
Bitorlott bűnpalástodat.

Vajda tehát 1849 júniusában nem a 48 júniusi munkásfelkelésre gondol — hanem mindhárom versében az olaszországi expedíció miatt veti meg Louis Bonaparte „köztársaságát". A republikánus Vajda a római köztársaság elleni támadás miatt gerjed haragra. Az említett költemények jelentése világosan kiderül a római expedíció eseményeinek dátumaiból. A június 8 és 20 között megjelent költemények ugyanis Róma ostroma idején születtek meg, melynek egyik legszomorúbb epizódja volt a város június 11-i bombázása, Oudinot tábornok ágyúi által. Az ostrom június 30-án ért véget, Oudinot július 3-án vonult be a városba. Azt, hogy Vajda III. Napóleon miatt ábrándult ki Franciaországból, még a *Magyar birodalmi politika* (1881) is nyíltan megvallja, szinte a *Franciaországnak* alapgondolatát fogalmazván meg prózában: „...egész Európában, magában Franciaországban felül került a reakció Napóleon Lajos személyében. Amitől a nagy Franciaország visszahátrált, a világszabadítói szereptől, arra vállalkoztunk mi".

Az, hogy *Franciaországnak* című versében Vajda nem az egy esztendővel korábbi munkásfelkelésre utal, éppen nem módosítja a képet, melyet forradalmi magatartásáról rajzoltunk. A 48-as június jelentőségét nemcsak, hogy Szalay László nem ismerte föl (levelezésének tanúsága szerint), aki pedig a felkelés napjaiban érkezett meg Párizsba

— de közvetlen nyomát sem leljük annak, hogy Petőfi fölismerte volna, akit ugyanez időben a választási harc eseményei foglaltak el. Ugyanakkor azonban kétségtelen, hogy Vajda republikánus együttérzése a római köztársaság sorsával: szervesen illeszkedik bele abba a következetes, plebejusi szemléletbe, mely Vajda 48—49-es műveit jellemzi.

Vajda tehát plebejus szemmel nézte a forradalom és a szabadságharc eseményeit, s mindvégig kivette részét az elébe táruló feladatokból. Mégis, számára a szabadságharc ténye fontosabb volt a forradalomnál, s bár sohasem tartozott azok közé, akik visszariadtak a forradalmi helyzet balfelé fejlődésétől, nem is tudott a forradalom olyanféle serkentőjévé, szítójává válni, mint Petőfi. Forradalom iránti igénye nem volt oly feltétlen és követelő, mint a Petőfié. Később, Világos és 67 között — eltekintve forradalmi reményeinek egy átmeneti fellobbanásától — ezért szilárdulhatott is meg benne az a hiedelem, *hogy a forradalom többé nem lehetséges, és a forradalmi célok megvalósítását, vagyis: az ország polgárivá átalakítását, majd pedig a nemzeti függetlenség megszerzését, másféle „taktikával" is el lehet érni.*

2

A 49-ig született költemények jelentőségét hiba lenne lebecsülni. Sokminden megmutatkozik már bennük a későbbi Vajdából: az indulatnak az a komor színezete, mely annyira elüt Petőfi indulatiságától — a prófétikus erő, mely Széchenyi ostorozó írásaival éppúgy rokonságot tart, mint a 62-es röpiratok hangneme — s főként az a víziós jelleg, mely Vajda költészetének javarészén uralkodik, sőt, képalkotó művészetét is táplálja. E korszak alkotásairól tel-

jességgel hiányzik még a népdalnak az a bélyege, mely az 50-es évek ciklusaira csaknem általánosan jellemző.

Vajda költészetének kialakulásában azonban az 50-es évek játsszák a döntő szerepet. Ezek az esztendők érlelik meg politikai mondanivalóját, mely — mint látni fogjuk — *48—49 örökségének folytatása — a korviszonyok adta lehetőségek között.* A Gina iránti szerelem líraiságának kibontakozása mellett, s azzal egybeolvadón, ez a korszak már a későbbi filozófiai költemények előjátékait is felmutatja. Az 50-es évek költői törekvéseinek középpontjában Vajdánál a népiesség kérdése áll — Vajda részint továbbfejleszteni igyekszik Petőfi népies örökségét, illetve Arany nyomába próbál lépni *(Béla királyfi)* — részint azonban, a maga sajátos lírai hangját keresendő, kitörést kísérel az egyoldalú népdalszerűségből.

Vajda e költői korszakának végső állomása, kétségtelenül 1862 — vagyis a két nagy röpirat megszületésének időpontja. De ez a korszak mégsem annyira egynemű, mint aminőként Komlós tárgyalja. Az 50-es évek kezdetén (pl. *Meghasonlás*, 1852) a kétségbeesett Vajda válságának, elkeseredésének lehetünk tanúi — de már az évtized derekától kezdve fokozatosan, habár a korviszonyok miatt tompítottan, előtérbe kerülnek a 48—49 örökségét jelentő mondanivalók. 1859-et, Solferino esztendejét világos fordulópontnak láthatjuk: mintegy három év termésében, köztük a *Vészhangok* darabjaiban is, a lázadó magatartás megerősödésére figyelhetünk föl. Ez a magatartás sajátos, új irányba fejlődik az 1862-es röpiratokkal.

Komlós Aladárnak Vajda „válságos éveivel" foglalkozó fejezete bővelkedik a találó, finom megállapításokban, eredeti, új értékelésekben. Fontos, és a későbbiek tekintetében is döntő Komlósnak az az elemzése, mely kimutatja, hogy Vajda „míg Ausztriához való viszonyunk megítélésében mérsékletre hajlik, társadalmi viszonyaink megítélésében híve a jakobinus 48-as fiatalság eszméinek" (44. l.); helyesen látja Komlós a *Meghasonlás* című költemény valódi

jelentését is: „Ez az elfordulás a politikától voltaképp egy szenvedélyesen politikus lélek pillanatnyi kiábrándulásából ered" (45. l.); a „Mért születni, minek élni?" kérdésében találón látja meg, hogy azt „az egykorú magyar helyzet fakasztotta" (50. l.); a *Sirámok* V.-ben, melynek „adys csengését" joggal említi, helyesen ismeri föl a „Bach rendszer romjaira" történő utalást (51. l.); a *Hajótöröttek* „forradalmi hangjai" éppúgy megütik fülét (52. l.), ahogyan figyelmét a Gina-szerelem társadalmi tartalma sem kerüli el (63. l.); stb. Egyébként a Gina-szerelmet tárgyaló részek nem csupán az új kutatási eredmények — de az elemzések gazdagsága miatt is kiemelkedőek. Két költemény értelmezése, illetve lokalizálása ellen azonban észrevételt kell tennünk e fejezetnél is. Az egyik a *Búcsú* című költemény, melyet Komlós szerint akkor írhatott Vajda, amikor Gináék 1854 végén, vagy 1855 elején Bécsbe költöztek (65. l.). E feltevés ellen nemcsak az a körülmény, hogy a vers hajóútra indulásról szól, ami akár az év elején, akár a végén aligha volt lehetséges — de sokkal fontosabb ellenérv, hogy a költemény szerint az *elutazó* nem Gina, hanem: maga a költő:

Elhagyom én e vidéket;
De el nem föd soha téged,
Nincsen az a messzi táj!

E költemény, melyet a fiatal kritikusok nem ok nélkül emeltek ki, több figyelmet érdemelt volna Komlóstól: szűkszavú környezetutalásaival, bensőséget megtűrő tömörségével, s a *Nádas tavon* zeneiségét, zártságát idéző formájával is, egy sajátos, költői hang keresésének útját jelzi.

A másik költemény, melynek elhelyezésével semmiképp sem érthetünk egyet, az *Annak sírján, kit ő szeretett.* Komlós szerint ez a költemény a Gina-ciklushoz tartozik és arról az arisztokratáról szól, aki Ginát megvásárolta (71. l.). Ennek a feltevésnek ellene szól a költemény egész hangneme, a „jó halottat" aposztrofáló szánalom és együttérzés — az a győzelem-érzet, mely őt, az élőt oly kesernyésen eltölti

(„S én, mint a győztes, ellene fölé, Sírodra téve lábomat: Én élek, és te halva vagy! sivár diadalom e gondolat") — mindez eleve kizárja, hogy a költemény ahhoz az arisztokratához szóljon, akit Vajda sohasem szűnt meg gyűlölni. Komlós maga is találgatja, hogy Vajda talán „nem tartja bizonyosnak" a csók „megtörténtét". Ha valóban a Ginát megvásároló grófról szól ez a költemény, úgy Vajda ugyancsak önáltató hitben élt volna, ha azt véli, hogy csábító és elcsábított holmi „plátói" kapcsolatot teremtettek. De hisz Vajda nagyonis tudta, mit tartson Ginárol és megvásárlójáról; bizonyítja ezt *A kárhozat helyén* „vad örvénye", mely elmerítette a „fényalakot", s bizonyítja az *Egy bolond, aki szeret* című novella is, melynek regényesen hatástkereső befejezése a „kárhozat" jelenetét végignézeti a boldogtalan szerelmessel. Mi több, a költemény a „kétely ördögéről" is szól — nos, miféle kételye lehetett még Vajdának Ginával kapcsolatban, jóval a csábítás megtörténte, és a csábító halála után? A költemény jelentésének kétféle magyarázata lehetséges: amennyiben Ginára vonatkozik — csakis kapcsolatuk kezdetére helyezhetjük, vagy olyan szakaszra, amikor *még* lehettek Vajdának kételyei. Ez esetben a költemény talán Vajda valamelyik „elődjére", Ginának talán egy korán, fiatalon elhúnyt szerelmesére vonatkozhatik. De valószínűbb, hogy a költemény olyan életrajzi eseményekkel függ össze, melyeket Komlós monográfiája nem jelez. A Gina-ciklus fájdalmas hangú, emlékező-kínlódó darabjai az 50-es évek végéig nyúlnak, az utolsó, s talán legjelentősebb darabok 1860-ból származnak. De 1857-ben és 58-ban a szerelmi kín mellett ott találjuk a szerelmi boldogság és gyönyör verseit is. Ezeket Vajda — elkülönítette a Gina-ciklustól, amiként elkülönítette az *Annak sírján, kit ő szeretett* címűt is. A *Don Juan*ban még ő könyörög a „Szegény, szegény beteg leánynak", akit nem tud szeretni, hogy „Felejts el, oh felejts el engem!" A *Napfogyatkozáskor*, s az *Angyal jár a földön* (mindkettő: 1858) pedig másféleképpen ütnek el a Gina-versektől: a boldog, a gyönyörteli szerelem

ujjongó énekei ezek. E költeményekkel Komlós nem foglalkozik, s nem is keresi élmény-magyarázatukat, melyet Gináná aligha lehetne megtalálni. Ezt a magyarázatot csak egy másik, Gina utáni szerelmi élmény nyújthatná, hisz nyilvánvaló, hogy e verseknek Ginához semmi közük. Sajnálatos, hogy Komlós a kérdésre nem fordít figyelmet, s a fenti költemények problémáját meg sem említi. Az *Annak sirján, kit ő szeretett* — ha nem Ginával kapcsolatos: úgy talán a *Napfogyatkozáskor*, illetve az *Angyal jár a földön* élményével függ össze. De semmiképp sem azokkal a körülményekkel, melyekkel Komlós kapcsolatba hozza.

E csekélyebb jelentőségű ellenvetéseknél azonban lényegesebbek azok, melyeket Komlós Vajda-jellemzésének e korszakra vonatkozó tételeivel szemben kell felállítanunk. Említettük már, mennyire helyesen figyeli meg e korszak némelyik alkotásában a 48—49-hez hű költő hangját. Annál meglepőbb, hogy ugyanezt a Vajdát az 50-es években Deák Ferenccel próbálja azonosítani. Komlós szerint „az 50-es években az ember néha már azt hihette volna, Vajda is csatlakozni fog a Deák-párthoz" (97. l.); Vajda tehát 1861-ig, „egyidőre" elfogadná a „várakozás és passzív ellenállás" politikáját, Széchenyi tekintélyét, s „verseivel résztvesz a nemzeti ellenállás élesztésében, de az elszakadás gondolatát nem helyesli többé" (43. l.). Mi több, Vajdának Aranyról való véleményeit — melyekre még visszatérünk — úgy értékeli, hogy bennük „a politikai gondolkodás megváltozása, a forradalmi eszméktől való eltávolodás rejlik" (97. l.). Komlósnak igaza van abban, amit Vajda Széchenyi-rajongásáról mond — csakhogy ezt semmiképp sem lehet pl. a Kemény Zsigmondéval összetévesztenünk. A Széchenyi iránti tisztelet akkor is megmarad Vajdánál — amikor Kossuthhoz való ragaszkodásáról világos tanúbizonyságot tesz. Ugyanakkor viszont Kemény Széchenyi-kultusza a forradalom-ellenesség, a Kossuth-ellenesség jegyében áll. Vajda úgy ért egyet Széchenyivel, ahogyan *Az elveszett alkotmány* Arany Jánosa, aki a *Hitel* írójával a „pök és pipafüst" táb-

labíró-világának kritikájában találkozik. Az a gúny és ostorozás, mellyel Széchenyi a középnemesi, parlagi Magyarországra támad, látszólag azonos Arany szatírájának álláspontjával. De amíg Széchenyi az agrárkapitalista főnemes szemszögéből, felülről bírál, addig Arany a demokrata jobbágyszármazék szemével, alulról. A bírálat tartalma megegyezhet, de a bíráló álláspontok különbözőségét emiatt még nem szabad felednünk. Vajda sem Kemény Zsigmond álláspontjáról ért egyet Széchenyivel — hanem a középnemesség ostorozásának, a polgári Magyarország áhításának plebejus-demokratikus álláspontjáról. És ez az álláspont a Deákétól ugyancsak távol esik.

Amikor Komlós arra hivatkozik, hogy „Vajda egy pillanatra sem adja át magát az olykor délibábos ábrándoknak, amelyekkel a magyarság zöme az 50-es években a nemzeti függetlenséget elérni remélte" (44. l.) — ezt a „délibábellenességet" el kell választanunk a Deák-párt „reálpolitikájától". Vajda ugyanis épp a passzív ellenállás politikáját támadja — „kátyúnak" tekinti, s az ernyesztő tétlenség veszélyeit fedezi fel benne. Keményék — Kossuth politikáját tekintik „délibábosnak": Vajda azonban a „tagadás politikáját", a „sem rajhszrát, sem forradalom" politikáját, a „magyarságunk földalatti bástyáiba" való bebúvást stb. És Deák iránti tisztelete — mely egyébként a 62-es röpiratokban nyilvánul meg — nem fedheti el a tényt, hogy Vajda egészen másféle oldalról indul el, és egészen másféle cél irányában törekszik, mint Deák. Még akkor is, ha az Ausztriától való elszakadás kérdésében — más-más okok miatt — egyezik a felfogásuk.

De mire alapítja Komlós azt a véleményt, hogy Vajda felfogása az 50-es években a Deákéval nagymértékben azonos? Monográfiája csak lábjegyzetben (43.l. 3. jegyzet) sorolja fel Vajda Összes Műveinek azokat a lapszámait, melyek tételét állítólag bizonyítanák. Ezek a hivatkozások mind 1862-re vonatkoznak, sőt, akad köztük egy 1881-es is. Komlós, mint láthattuk, Vajda 48—49-es korszakának megítélésénél

is későbbi dokumentumok tanúságait vetíti vissza. Kétségtelen, hogy egy-egy későbbi vélemény, felfogás csíráit bárkinek korábbi esztendeiben már felfedezhetjük; egy-egy későbbi nézetből lehet gyakran a korábbiakra is következtetnünk. De nem tehetjük ezt anélkül, hogy módosító körülményekre is tekintettel ne legyünk. Nos, ezek a körülmények az 50-es évek Vajdájánál ugyancsak nyomósak.

Miféle tanúsággal szolgálnak az 50-es évek Vajda Jánosának világnézetéről, szemléletéről — *egykorú* művei? A *későbbi* röpiratok helyett, miféle vallomást olvashatunk ki magából a forradalom utáni Vajda-lírából?

A Petőfire emlékező Vajda több ízben is kifejti, hogy „ő rá nézve bizonnyal Istennek különös kegye volt, hogy elesett", mivel Világos után csak öngyilkosság vagy megőrülés várta volna. Ha nem is ily végletes mértékben, de ez a sors szakadt Vajda Jánosra is. Abba az új korszakba, mely Petőfire az öngyilkosság vagy a megőrülés osztályrészét mérte volna ki: beleilleszkedni Vajda sem tudott. Magányossága, melyből egész, későbbi költészetét megfejthetjük: tüstént Világossal kezdődik. Ez a magány valójában nem különbözik pl. a Baudelaire-től. De amíg a nyugati, dekadens költészet elvvé, ars poeticája alapjává, a költő-lét leglényegesebb kategóriájává emeli a magányt — addig 48—49 örökösei, Arany és Vajda kétségbeesetten viaskodnak magányukkal, mert költészetüket csak társadalminak, közösséginek tudják elképzelni. De még e viaskodás ellenére is, mindkettőjük költészetén a magányosság, a társadalmi elszigeteltség otthagyta a nyomát — költészetük sajátos, és egymástól annyira különböző fejlődési irányait: magányosságuk alakította ki.

A magányosság Aranynál és Vajdánál is egy olyan konfliktus származéka, mely az előbbinél lappangóbb, rejtettebb — az utóbbinál pedig nyíltabb, hevesebb formákban nyilatkozott meg. Ez a konfliktus: a 48—49-es örökség — és a Világos utáni, a 67 utáni Magyarország közt támadt, és feloldódni sohasem tudott. Petőfinek is megvolt a maga

konfliktusa a hűbéri Magyarországgal, de míg az övé egy forradalmi mozgalom valóságában oldódott fel — addig Vajdáé hol a szerelem vagy a filozófia rögeszméiben, látomásaiban kényszerült tobzódni — hol pedig az ostorozó indulat — látszólag oly kilátástalan — szatíráiban és vádbeszédeiben. Míg Arany fájdalma befelé füstölgő — addig Vajdáé minduntalan robbanásokban tör ki. Sebzett vadként menekül a testébe fúródott nyilakkal, fájdalmai ki-kiújulnak, s e fájdalmakból táplálkozik egész költészete.

Az első nyíl: Világos — s a fájdalom első kirobbanása: az a válság-költészet, mely az „Egyél, igyál és nevess" megtévesztő cinizmusát ölti magára. A *Meghasonlást* mégsem lehet félreérteni: ugyanaz a kétségbeesett, kiutat nem látó keserűség szólal meg benne, mint a *Nagyidai cigányok*ban. A szőlőkarót ragadó gazda indulatai törnek fel Vajda ajkán is:

Egy magad törekszel arra
Boldogítni milliót?
S ugyanaz terít a földre,
Kinek vágyol tenni jót.

Vagy:

Mit törekszel jobbra, szebbre
Erőszakos utakon?
Öldöklésen vett szelídség:
Káron vásárolt haszon.

Csak az tud ilyen keserűen — látszólag oly megtagadón — szólni a forradalomról, aki változatlanul, tépett szívvel is együttérez vele. A forradalmi elvek valamiféle hűvös, megfontolt revíziója mindvégig idegen Vajdától. Eltávolodott-e a forradalomtól, ahogyan Komlós állítja? Úgy távolodott el — ahogyan Ginától. És ez nem játék a szavakkal: Vajda egész életén át a derekába fúródott nyilakat tépdesi. A nyilat, melyet Világos — és a másikat, melyet Gina bocsátott belé. Vajda sohasem tartozott a kor dezilluzionistái közé — ő sohasem volt a délibábok hőse. A *Találkozások*ba sokmindent belevitt önmagából — de Örvényi Andort mégis:

távoltartón mutatta be. Csodálatos makacssággal tapadt a valósághoz, és tévedései lehettek ugyan, de illúziókkal sohasem áltatta magát, mint Jókai. Makacsul ragaszkodott mindazokhoz a nagy érzésekhez is, melyekkel az élet megajándékozta. Önkínzó makacssággal, mert harapását a kínná változott gyönyörön, a vereséggé változott reményen sem tudta lazítani. A *Meghasonlás* rekedtes fájdalomkiáltásaiból nem a langyos kiábrándulást, hanem az átkozódó hűséget kell kihallanunk. Ugyanígy átkozta Ginát is — de úgy mint őt, sohasem tudott már mást szeretni. A Gina-élmény nemcsak annyiban kapcsolódik a bukott forradalom élményéhez, hogy Ginát az a világ ragadta el a költőtől, melyet létében Világos erősített meg. A Gina-élmény mögött az egész világhoz, az egész társadalomhoz való viszony élménye lappang. Ezért e szerelmi költészet sokkalta több a megcsalt férfi panaszainál. A szerelmi kisemmizettség egy még nagyobb, még fájdalmasabb kisemmizettség valóságát idézi minduntalan. Gina, a léha és korlátolt, hiú és könnyelmű kispolgárlány nemcsak, hogy egy oly igaz férfi szerelmére volt méltatlan, mint Vajda — de rögeszmévé gyökeredző emlékével egy évtizedekre kinyúló szerelmi lírát aligha lett volna képes ihletni. Gina azonban jelképpé válik Vajda számára, a reményektől, örömöktől, emberségtől megfosztó világ jelképévé. Ugyanígy jelkép-szerepet tölt be költészetében az egész világegyetem is, üstököseivel, halálfejként keringő bolygóival, a kozmosz ravatalával — jelképes értelmet ölt még az örökkévalóság gondolata, az „örökzsidószakállát" rázó idő is. E jelképek mögött egyazon értelem bujkál — a kegyetlen, gyötrő és értelmetlen világ, Világos és 67 Magyarországa. Természetesen, e jelképességet nem szabad kulcsszerűségnek tekintenünk — a Gina-versek és a filozófiai költemények is Világos és 67 Magyarországának valóságából fakadnak, és *közvetetten* utalnak vissza erre az eredetükre.

Világos után a forradalommal szemben kétféle álláspont körvonalai bontakoznak ki : vannak, akik elítélik a forradalmat — és vannak, akik kétségbeesnek bukása miatt. Ez

utóbbiak közé tartoznak Arany és Vajda. Már 48 előtt is, a centralisták a teljes polgári átalakulást óhajtották, akárcsak Vajda, aki ezt a kérdést 1859 után újból és újból napirendre tűzi, a *Széptani levelek*ben éppúgy, mint röpirataiban és cikkeiben.

A centralisták már 48 előtt is forradalom nélkül óhajtották a polgári Magyarországot, Világos után pedig politikai elképzeléseik bármiféle forradalmi kísérlet *megakadályozására* irányultak. A Deák-féle politika egyik alapgondolata is a forradalom elhárítása volt. Vajda álláspontja egyikükével sem azonosítható. Ő 48—49-ben együtt halad a forradalom jakobinus szárnyával — *Világos után pedig úgy véli, hogy a forradalom immár lehetetlen, s eszerint alakítja ki politikai elveit is.* Igaz, a szociális forradalomtól 1862-ben félreérthetetlenül irtózik — de később a kevesek egyike lesz, akik a munkásmozgalmakhoz fokozódó rokonszenvvel képesek fordulni. Vajda tehát nem forradalom-ellenes, mint a Deák-kör politikusai, hanem olyan ember, aki a forradalmat egy mindörökre elveszett lehetőségnek tartja. A Deák-körüli politikusok gondolkodásának irányát az a törekvés szabja meg, hogy *ne legyen* forradalom. Vajdáét pedig az a vélekedése, hogy a forradalom *nem lehetséges* többé. Magánya, pesszimizmusa is ebből a fájdalmas vélekedésből fakad.

Vajdának az 50-es évek elején fellépő válsága, meghasonlása nem marad tartós. Bizonyos novellái mintegy kommentálják akkori állapotát: a *Borzasztó dolgok* (1853) bevezetésében *eszmék* elvesztét siratja; az *Egy bolond, aki szeret* hőse, Hadonai, a „szárnyaszegett dicsvágyból" származtatja cinizmusát, s azt a „dacot és megvetést", melyben gyönyörét leli. Az *Előítéltek éjjele* (1850), melynek hőse a „nyomort tűrő" hazáért harcol a „világszellem" ellen, a vereséget egész életére „elhatározó" csapásként viseli. A *Hábor* (1851) hőse hazátlanul bolyong a világban, de reménykedőn gondol arra a majdani társadalomra, melyben „az emberiség tökélye tetőpontját érendi el, melyben ki még ma kormányzó volt, holnap elégült juhásszá leszen" stb. *Vajda meghasonlása*

tehát nem a kiábrándulás és a lemondás, hanem az indulat, a tiltakozás jegyében bontakozott ki. A *Naprul napra* (1854) „gúnykacaja" kétségbeesésből fakadt, de nem a csüggedés, hanem a tiltakozó indulat kétségbeeséséből:

Fájdalom kell e világnak
Gúnykacaj, metsző, hideg,
Hit remény itt nem használnak,
E világ nagyon beteg.

Fogyatkozz el nap, de végkép!
Ingjatok meg hegyek! és
Feketülj el szelíd kék ég —
Legyen kétségbeesés.

Vajda tiltakozó indulata lesz egyik legfontosabb eleme annak a költői magatartásnak, mely 50-es évekbeli műveit kialakítja. Ebben a költői magatartásban megtalálhatjuk a 62-es röpiratok társadalombíráló mozzanatait is. Ezek a röpiratok általában, erősen *lírai* jellegűek, s folyamatosságot teremtenek Vajda 50-es, illetve 80—90-es évekbeli, politikai költészete között. Vajda indulatisága már a *Naprul napra* „gúnykacajában", illetve Hadonai keserű cinizmusában is a Világos utáni társadalommal fordult szembe, de ez a szembefordulás később még hevesebbé és világosabbá válik. Már maga ez a szembefordulás, ez a tiltakozás kizárja azt, hogy Vajdát a passzív ellenállás politikájához közelíthessük. Vajda éppoly kevéssé passzív szemléletű az 50-es évek magyar viszonyaival szemben, mint Jókai. A 62-es röpiratok is *kátyúnak* mutatják a passzív politikát; az 50-es évek versei pedig éppen az indulatos tiltakozás hangját emelik föl a „bűn özöne" ellen, melyből Vajda magatartása „Ararátként" emelkedik ki.

Az 50-es évek Arany Jánosa éppúgy szembenáll az önkényuralom politikai és *társadalmi* jelenségeivel, mint Vajda. De az utóbbinak tiltakozása indulatosabb, s mint költői magatartás, a Petőfiével rokonabb is. Komlós éles szemmel fedezi fel a *Visegrádon* (1855) című költemény témájának

összefüggését a Libényi-féle merénylettel; ez a vers, melynek látomásos jellege (gondoljunk az első strófák megjelenítő erejére) a későbbi Vajda-versek leggyakoribb eljárását idézi, nem csupán a „nemzeti bánatot és reményt" szólaltatja meg, hanem a „Lesz ítélet, nagy ítélet" hitét is. Vajda történelmi költészete, melynek szórványos példái ez években keletkeznek, jelentéktelenebb voltában is ugyanolyan funkciót tölt be, mint Aranyé, akinek románcai és balladái a nemzeti ellenállás serkentői, s célzatukat, értelmüket az önkényuralmi viszonyokban lelik meg. Vajda a *László vitéz*ben is az elvekhez, eszmékhez való *hűség* drámáját mutatja meg, akárcsak a *Szondi két apródjá*ban Arany. S ugyancsak elüt a „reálpolitika" helyeslésétől a mód, ahogyan *László vitéz* az egyezkedés csábítását („Nagy teher az az igazság... Becsületszó, hazafiság" — vagy: „Minek az a léleknagyság, Nem követi a boldogság!...") elutasítja. A költemény végtanulsága szintén az önkényuralomhoz szól: „A jobbak, az igazabbak Mind elestek, mind meghaltak!...". A már említett *Költő barátomhoz* (1856 és 57) egy olyan büszke és magányos erkölcsi magatartást fejez ki, mely eleve lehetetlenné teszi Vajda álláspontjának a korszak közhangulatával való egybemosását. Vajda valóban Ararátként emelkedik ki még a becsületes passzív ellenállás soraiból is. Vajda olyan különálló jelenség, akit el kell választanunk a korszakban kialakult magatartásoktól; ha eddig az Arannyal való párhuzamosságára mutattunk rá, úgy most utalnunk kell kettejük különbözőségeire is. Aranyból pl. hiányzik a gőgösen vállalt magánynak az a plebejusi hangsúlya, melyet Vajda oly önérzetesen szólaltat meg:

Nem ért minket soha senki.
Mind hijába dalolunk.
Barátom, mi e világon
Mindig egyedül vagyunk.
Forró vulkán a mi szívünk,
Fagyos hóhegy a fejünk,
Jaj a földnek, ha kitörnénk;
És hahogy nem, jaj nekünk!

Ez a magány, ez a vulkáni-jeges különállóság: 48—49 plebejus örökösének méltó felelete az önkényuralomra — különösen akkor, ha nem érez lehetőnek egy újabb forradalmat. De ez a felelet ismét csak *másféle*, mint a passzív ellenállóké. Vajda 50-es évekbeli lírája mit sem tartalmaz ezeknek lelkületéből. Ezzel a magánnyal terhesek a Ginaciklusok is — és a társadalmi magányt kifejező metafora, „húsz év múlva" is felbukkan még, a szerelmi magány jelzéseként. Vajda költészete újabb és újabb tanúbizonyságokat nyújt arról, hogy magányosan, a maga *külön* útján hordozza 48—49-es hűségét; a „hajótörött" ország lassú pusztulásánál, süllyedésénél ő, igenis, a forradalmi mártíromságot többre tartja: „Ah a bitó is szebb, hisz arról Valaki még példát vehet!"... Ez a különállás, ez a tiltakozás vezeti majd el röpiratainak, melyekben az önkényuralmi viszonyok alatt elernyedt, a passzív ellenállásban megdermedt országot akarja kátyújából kizökkenteni. A magányos, a tiltakozó Vajdából nő majd ki az ostorozó Vajda, aki egyedül vállalkoznék a feladatra, melyet csak egy új forradalom tudna megoldani. Erkölcsi eszménynek vélhetnők csupán a „nagy s nemes" eszményét, melyet *A csüggedetlen*ben szembeállít az új Pompéji népével — de ez a „nagy s nemes" valójában: 48—49 zászlaja, melyet „ezernyi szolgatetem közt" írmagul, egymaga fog őrizni a láva alatt. Vajda félreérthetetlenül tudtunkra adja, hogy magát tekinti e zászló egyedüli őrzőjének.

Komlós tételét, mely szerint Vajda az 50-es években „összhangban van" a „várakozás és passzív ellenállás" deáki politikájával: az 50-es évek Vajda verseinek egész sora cáfolja meg. Összhang helyett: különállást, magányt találunk — a várakozás és a passzív ellenállás elfogadása helyett: tiltakozó indulatot, s a hűség számonkérését. De még inkább rácáfolnak a fenti tételre az 1859 utáni költemények. E dátum elhatároló jelentőségére Komlós nem figyel föl, pedig Solferino után még indulatosabbá, még sürgetőbbé változik Vajda hangja. Ez indulatosság nélkül a 62-es röpiratokat nem is érthetjük meg.

Nem mintha Vajda 59 után *mást* mondana, mint korábban — de *bátrabban, világosabban* meri mondani, s e világosságnál még inkább kiderül tiltakozó, 48—49-et valló világnézete. Vajon a *passzív* ellenállás hangját hallatja-e *A beduin* (1860), aki a frank hóditók arcába kiáltja :

Türelem, vigasztaló panasz,
Gyáva lelkek kerítője az.

Tűrjön aki tűrhet frank urat,
De az szolga volt és az marad.

Pedig ha valamikor, úgy most nyílnék alkalma Vajdának, hogy Deák oldalára álljon, hisz az épp ebben az évben kezd politikai pártot alapítani. De Vajda *A természetből* című költeményének (1860) allegóriájában az eddig néma tűzhányó kitörését ígéri, azok ellen, akik

. . . A védtelenre lerohantatok,
S fölötte állnak palotáitok.

Üszökbe lángba borul majd a nap,
Egyszerre a tűzláva mind kicsap,

Alattatok meginq, reped a föld ;
S ha majd a rémület mindent kitölt :

Csontjaitok rakásra égeti
S sírjaitokat is betemeti!

A Deák-párt hangja ez? A forradalomé! A *Vészhangok* kötete, címéhez híven, Világos Magyarországának közeli vesztét jósolja — s habár *átmenetileg*, Vajda mintha ismét bíznék a forradalom lehetőségében. A *Tavasz felé* (1860), ismét allegóriás-rejtett utalásokkal, de félreérthetetlenül : sorsának fordulását várja, a magáét, s az országét is.

Majd akkor én leszek a víg,
A boldog, irigyelt.
Majd, ha ki most lakmározik,
Lesz bús, mámorbeteg.

Szívem, tied lesz a világ.
Elég gyászod vala.
Hadd élje más is az éjszakát,
Tied lesz hajnala.

De a passzív ellenállás, a tétlenség, a várakozás politikájának türelmetlenebb ostorozását, mint a *Jóbohó Peti*ben, majd csak a röpiratok lapjain fogjuk megtalálni. A szatírai, az ostorozó Vajda itt mutatkozik meg először indulatai teljében ; ezeket az indulatokat most már a középnemességre önti ki, mely elsősorban bűnös abban, hogy az országot kihasználják, kisemmizik. A *Jóbohó Peti* : a röpiratok előkészítője. („Idegen nép? — mind pogány a! Egymást kővel hajigálja. Én vagyok a jó keresztény : Aki kővel hajít felém, Jó kenyérrel dobálom én". Vagy : „Mit vesződjem kormányzással? Ügybajos parancsolással? Hajdúságtól iszonyodom, Magamra se legyen gondom : Fogadok, ki parancsoljon!" stb.). Vajda 1859 utáni költeményeinek indulatosabb, lázadóbb hangjának kialakulásában több körülmény lehet részes. Elsősorban maga Solferino, s az akkoriban támadó, ha mégoly átmeneti, forradalmi bizakodás. Másrészt — s elsősorban a *Jóbohó Peti*nél gondolhatunk erre — hatott Vajdára, s fokozta türelmetlenségét az októberi diploma is (a költemény 1860. november 4-én jelenik meg). Komlós megállapítását arról, hogy az októberi diploma és a februári pátens jelentősen befolyásolták Vajda gondolkodását : találónak, helytállónak érezzük. Vajda a röpiratokban éppoly sajátos, külön úton halad majd, mint korábban. De ennek az útnak sajátosságát a politikai körülmények most már kirívóvá teszik a Deák-párti közvélemény szemében. A röpiratok létrejöttének kettős oka van : egyrészt Vajda elégedetlensége a nemességgel, az ál-hazafisággal, a kátyúval, melybe az ország jutott — másrészt Vajda sürgető vágya, hogy forradalom *nélkül* is (mert ennek bekövetkeztében 61-ben már ismét nem bízik) változtasson hazája állapotán.

Azzal a jellemzéssel, melyet Komlós az 1861-es Vajdáról ad, maradéktalanul egyetérthetünk : „61-ben ugyanis a

köznemesség leveti demokratikus leplét, amelyet az elnyomatás korában viselt, s most kiderül, hogy ugyanaz maradt, ami 48 előtt volt. Vajda azonban elárulja, hogy még mindig jakobinus : szenvedélyesen gyűlöli a feudális intézményeket és erkölcsöket. Felveszi hát a harcot ellenük" (97. l.). Nem érthetünk azonban egyet Komlósnak azzal a véleményével, hogy ez a magatartás — „fordulatként" következik be Vajdánál. Nem, Vajdának nincs *miben* megfordulnia. Jakobinusi, plebejusi szemléletét Vajda 1861 előtt sem vesztette el — csak épp közvetettebb, leplezettebb módon juttatta érvényre. A magányos, a virrasztó, a vulkáni kitöréseit magábafojtó Vajda : jakobinusi, plebejusi színben áll előttünk végig, az 50-es években.

Szükséges, hogy Komlós érvei közül az utolsóval, s az általa szemmelláthatóan döntőnek vélttel, még vitába szálljunk. Kétségtelen, hogy az 50-es években — néhány polémiától, aminő a Dózsa-dráma körüli vita is, eltekintve — az irodalmi ellentétek, az irodalmi Deák-párt és az irodalmi ellenzék közti szakadékok még nem mélyültek el. Vajda és Arany viszonya ekkoriban még nem romlott meg. De lehet-e, a *Széptani levelek* (1861) alapján, ahogyan Komlós teszi, arról beszélni, hogy Vajda Petőfi helyett az „Arany útját tartja helyesebbnek"? (96. l.). Ez a kérdés azért is fontos, mivel Komlós szerint a Vajda „politikai gondolkodásában végbevitt revízió irodalmi nézeteiben is tükröződik" (95. l.). Ez a „revízió" merő kitalálás — már csak a fentebb említett költemények tanúsága szerint is. Komlós szerint Vajda „nem osztozik az általános reményben" 1859 után ; ilyet csak azért állíthat, mivel megfeledkezik a *Tavasz jeléről*, *A természetből* tanúságáról, *A beduin* allegórikus értelméről. Mi több, azt állítja : „Már az is feltűnő, hogy (ti. Vajda) egyetlen hazafias verset sem ír ebben az időben. *A virrasztók* után tíz évig nincs egyetlen új politikai költeménye" (96. l.). Tíz évig?!... *A virrasztók* 1857. december 20-án jelenik meg — de már 1858-ban a *Hajótöröttek*, melynek allegórikus jelentését annál is nehezebb tagadni, mivel a zárósorok utalása a bitófára, az

aktuális értelmet nyilvánvalóvá teszi. Ugyancsak 1858-ban jelenik meg *A csüggedetlen*, az előbbiekhez hasonlóan: allegória, melyben a „rút kor" megtagadta zászló már egymagában is politikai-hazafias jelentéssel bír. 1858-ból való a *Petőfi olvasásakor*, mely a „szép múlt" lapjai felett hullajt könnyeket. De ha már Komlós nem akarná elfogadni *A tavasz felé* reménységét — a *Jóbohó Peti* szatíráját talán mégiscsak lehetetlen észre nem vennie (1860). És hadd említsük újból 1860 terméséből *A természetből* és *A beduin* allegóriáit. Vagy talán Komlós kételkedik ezekben a nagyonis átlátszó allegóriákban és jelképekben? De hisz akkor *A virrasztók*at és a *Luzitán dal*t sem lehet „politikai és hazafias" költeményeknek tekintenie! Nem, Komlós tétele Vajda tíz éves „hallgatásáról" a politikai és hazafias költészet területén — csak a hamis „revíziós" elmélet alátámasztására született meg. A valóságban: Vajda politikai költészete, allegorikus, vagy jelképes formában, de *A virrasztók* után is folyamatos, és csak 1861 és 1867 közt szakad meg, mely idő alatt egyéb költői termésée is összesen mintegy 6—7 jelentéktelen darabra zsugorodik össze.

Vajda „revíziójáról" szóló elméletét Komlós nem utolsó sorban a *Széptani levelek*re alapítja. Ezekben, úgymond, Vajda „nem Petőfi, hanem Arany útját tartja helyesebbnek" (96. l.). Látszólag helyes ez a megállapítás, és ha szöveg szerint, kiszakítva idézzük Vajdát, Komlós sommás mondata indokoltnak látszhatik. Mit mond Vajda erről a kérdésről? „S vajon, ha választani kell a kétféle jellem közt — legalább ez idő szerint nem-e az Arany múzsájának jelleme látszik üdvösebbnek a nemzetre alkalmazva is?" (*Ö. M.* 1794. l.). Nem is elsősorban az „ez idő szerint" közbevetése int bennünket óvatosságra, amikor Vajdának ezt a gondolatát vizsgáljuk — hanem a *Széptani levelek* egész célzata, eszmei törekvése. Vajdának erre a fontos művére a népiesség kérdésénél még vissza kell térnünk. De Vajda politikai fejlődésének és a röpíratok létrejöttének megértéséhez is fontos dokumentumnak tekinthetjük ezt a művét. Két kérdést

állítanak elénk a *Széptani levelek*. Az egyik : miféle irodalmat tart kívánatosnak, követendőnek Vajda — vagyis, miféle hatást vár a nemzet életére az irodalomtól? A másik : mit lát *ő maga* Petőfi és Arany költészetében, miként *értelmezi* e költők művét? — hisz nem szabad Vajda fogalmaiba, értékeléseibe a mieinket behelyettesítenünk. Vajda irodalmi nézetei nem egyszer különcek, számunkra alig érthetők — így pl. amikor a *Toldi*ról azt állítja, hogy „nem a harcok hőse — ő jobb ember, mint katona" — vagy éppen, hogy „közelebb áll a vértanúhoz, mint a győzelemszomjas hőshöz". (*Ö. M.* 1798. l.).

A *Széptani levelek* az ál-hazafias epigon költészet, az álnépiesség irányát támadják, mégpedig azért, mivel ez „nemcsak az esztétikának, a jó ízlésnek, de a nemesebb erkölcsöknek, s a nemzeti jellemnek rovására" űzi hóbortjait (*Ö. M.* 1803. l.). *Ez a fajta költészet, Vajda szerint, azért veszedelmes, mivel a „nemzeti jellem" ama tulajdonságainak tömjénez, „melyek, ha emberi szempontból nem tekinthetők is bűnösnek, de bizonnyal nem arra valók, hogy a százados kátyúból kisegítsenek vagy naggyá tegyenek bennünket"* (uo.). A „százados kátyú" miatti türelmetlenség íratja Vajdával röpiratait is. Vajda megrajzolja a „nemzeti jellemet" : „Előttünk van egy jól termett, a természettől temérdek jó indulattal kiállított, de kissé könnyelmű, s a pazarlásra, kényelemre, dolce far nientére hajlandó ember, aki rossz társaságba kerülvén, hogy jó sokáig észrevenné, erkölcsi romlásnak indul" (*Ö. M.* 1789. l.). Ezt a jellemet később majd — köznemesi jellemként mutatja már be. A *Széptani levelek* kialakította irodalmi eszmény tehát eleve köznemesség-ellenes, a köznemesi ízlés és jellem tagadása. A plebejus Vajda szólal meg ebben az eszményben, mely a nemesi ál-hazafiság helyébe egy 48—49-ben gyökeredző, plebejusi hazaszeretetet kíván ültetni. Ez a plebejusi hazaszeretet lesz a röpiratok egyik legfőbb ihletője is.

A második kérdés megvilágítása előtt tisztában kell lennünk azzal, hogy Vajda éppen nem tartja Aranyt nagyobb

költőnek Petőfinél, s több bekezdésen át hasonlítja össze ezt a „mintaköltőt", aki „inkább tanít, mint elragad", Vörösmartyval és Petőfivel, ezekkel az „Attilákkal", akik „tízszer annyit hódítottak". Figyeljünk föl Vajdánál arra a csaknem puritán szigorra, mellyel Vörösmartynál, sőt Petőfinél is, a „szavak nagyságának" és a tartalomnak „kedvező arányát" számonkéri. Vajda arra az epigon-költészetre gondol itt, mely Vörösmarty és Petőfi téves, üres utánzása nyomán keletkezett; ez a költészet, pufogó frázisaival, bombasztjaival arra a köznemesi lelkületre jellemző, mely a tettek helyett retorikával beéri. Ha Vajdának Vörösmartyról és Petőfiről alkotott ítéletét a maga *irodalmi környezetébe* illesztjük, tüstént megérthetjük, miért tartja Arany útját „ez idő szerint" helyesebbnek. Ne feledjük azt sem, amit Komlós feledett, hogy Vajda itt a kőrösi Aranyra is gondol, a Ráchel-versek, a nemzeti ellenállást serkentő balladák és románcok Arany Jánosára, a Petőfi-hagyomány helyes és becsületes követőjére! A *Buda halála* Arany Jánosról majd másként — habár éppen nem igazságosan — fog nyilatkozni. Vajda szemében tehát a frázisos, ál-hazafias epigon-költészet, a magukat Petőfi-követőknek valló ál-népiesek tábora — a köznemesi Magyarország, a tétlen és parlagi Magyarország irodalmi kifejezése. Vajda plebejusi „nemzet-eszménye" épp ezzel a „pazarlásra, kényelemre, dolce far nientére" tanító, köznemesi „nemzet-eszménnyel" helyezkedik szembe.

Aranyt tehát „ez idő szerint" épp emiatt tekinti követendő útnak. Arany költészete maga is a retorikus, frázispufogtató ál-hazafias költészet tagadása. Arany maga is felemelte szavát az álnépies epigonizmus ellen. A plebejus Vajda a paraszti Arany költészet-eszményét a magáéhoz méltán rokonnak érezheti. Mi az, amit erénynek lát nála, az 1861-es magyar helyzetben? „Szerénység, de mély önérzet; könnyelműség helyett határozottság; cifraság, fényűzés helyett márvány keménység; szoborszerű méltóság és idomarány" (1794. l.). Nagyonis érthető, s Vajda

egész, e korszakbeli, plebejus gondolkodásából logikusan következő megállapítások. Vajda politikai nézeteinek „revíziója" tükröződik ebben? Ellenkezőleg — egy következetesen végigvitt, a korviszonyok által el-elnyomott, de érintetlen maradó plebejusi szemléletl És ha Vajda a költészetben a politika túltengését helyteleníti — úgy a vármegyei szószéktől kívánja megtisztítani a költészetet. Nem pedig attól a mély és igazi politikumtól, mely az ő költeményeiben, valamint az Aranyéiban kifejeződik.

De vajon ezek értelmében Petőfi útját — helytelennek látja-e Vajda? A Petőfi-epigonok útját mindenképp — és ebben Petőfi örököseként éppúgy igaza van, mint Aranynak. Vajda helyesen látja, hogy az epigonok kezén a Petőfi-örökség eltorzul, s végeredményben ellenemond Petőfi művének. Szabadosságok, merész kilengések, melyek Petőfi nagysága mellett megengedhetők, sőt helyesek — az utánzóknál kirívó hibákká torzulnak, hibákká, melyre Petőfi műve *látszólag* szentesítést nyújt. Ezért ajánlja Vajda a kisebb — de „hibátlan" Aranyt. Újból ismételjük: „ez idő szerint", tehát egy bizonyos politikai-történelmi helyzetben ajánlja. Mert Arany szigorában, könnyelműségtől mentes, cifraságot, fényűzést tagadó költészetében — a köznemesi retorikus, ál-hazafias költészet tagadását látja.

De vajon Petőfivel *ellentétes* utat ajánl-e Aranyban Vajda? Ő még nem tudja, de érzi, hogy Aranyban, nem pedig a Petőfi-epigonokban folytatódik igazán a Petőfi-örökség. És amikor a szigorú, egyszerű és tiszta Aranyt a 60-as évek kezdetének viszonyai közt követendő útként jelöli ki — valójában Petőfi követésének *akkor* leginkább helyes útját jelöli meg.

Természetesen, amikor nem is értünk egyet Komlós „revíziós" elméletével — Vajda álláspontját is ellentmondásosnak kell éreznünk. A köznemesi ízlés, az ál-hazafiság és retorika ellen támadó Vajda kétségtelenül félreveti a Petőfi-epigonok legfőbb. cáfolóját: Petőfit. A *Széptani levelek* ez ellentmondásossága már a 62-es röpiratok ellent-

mondásosságával rokon, mely abban áll, hogy a társadalmi átalakulás érdekében Vajda még a polgári alkotmányú Ausztriával is hajlandó lenne kiegyezni. Vajda számára Petőfi bizonyára azért sem „időszerű", mivel a *Széptani levelek* megírása idején már eltűntek átmeneti, forradalmi reményei, és a forradalmat újból lehetetlennek véli. De a forradalom megvalósulatlan maradt célkitűzéseihez a maga módján, továbbra is ragaszkodik.

Az Arany—Petőfi kérdésben elfoglalt álláspont tehát nem tekinthető Vajda „revíziójának" bizonyítékaként.

Komlósnak Vajda 50-es éveiről szóló fejezete tehát több helyes és találó megállapítása mellett elfogadhatatlan tételeket is tartalmaz. Ellen-tételeimet így foglalhatom össze :

1. Vajdát nem 1849-es nézeteinek revíziója közelíti Széchenyihez — hanem annak a közösségnek felismerése, mely a maga és a Széchenyi köznemesség-bírálatában tényleg megvan.

2. Vajda nem hagy föl a politikai költészettel 1857 után, s nem ingadozik 57 és 59 között, hanem továbbra is megszólaltatja a maga plebejusi tiltakozását — mi több : 59 után egy ideig még indulatosabban és még határozottabban, mint Világos óta bármikor. Vajda magánya, különállása érvényes a passzív ellenállás politikájával szemben is, melyet később oly hevesen fog bírálni.

3. A *Széptani levelek*ben Vajda a köznemesi szemlélet *ellenében* kardoskodik az Arany jelölte út mellett. A *Széptani levelek* olyan irodalom megteremtésére törekszik, mely a köznemesi ízlésnek és politikának szögesen ellentmond. A műnek ez az alapgondolata semmiképp sem tekinthető Vajda 48—49-es eszméi „revíziójának", még ha Petőfivel szemben Vajda téves álláspontot foglal is el.

Vajda meg akarja őrizni azt a plebejusi, patrióta-demokrata álláspontot, mely a Fiatal Magyarország idején vált világnézetének alapjává. Ehhez az állásponthoz ragaszkodik Vajda még akkor is, amikor már a forradalmat

lehetetlennek véli. Ebben a helyzetben azonban Petőfi forradalmisága nem lehet már iránytű a számára — emiatt is találkozunk a *Széptani levelek*ben az elutasítás *bizonyos* formájával. Átmenetileg abban a hiszemben él Vajda, hogy az adott korviszonyok közt Arany útja az egyedül lehetséges — ezen az úton lehet a plebejusi hazaszeretet és demokratizmus eszményeit, a forradalom elmaradása *ellenére* is, megőrizni. Később, amikor tévedését belátja, túlságos, mondhatnók: igazságtalan indulattal fordul el Aranytól.

Röpirataiban Kossuthtól is, átmenetileg, ugyanily okok miatt fordul majd el. Útját éppúgy járhatatlannak véli, mint Petőfiét — és a kiegyezés egy sajátos módjával azért rokonszenvezik, mivel ettől is a feudális maradványok eltakarítását, az ország polgárivá átformálását várja.

Vajda fejlődését az 50—60-as évek fordulóján az a hősi és egyben irreális elképzelés szabja meg, hogy forradalmi célokat próbál szolgálni, — s ugyanakkor végképp hátatfordít egy új forradalom reményének.

3

Vajdánál fontos szerepet játszik az irodalmi népiesség öröksége — ez az örökség az ő költői hangjának, lírája legegyénibb változatainak kialakulására jelentősen hat ki.

A népiesség kérdésének, s különösképp a Világos utáni, 67 utáni szakasznak megvilágítása, megvitatása egyelőre még irodalomtörténetírásunk adóssága. Pedig a népiesség elvi kérdéseinek tisztázása nélkül aligha lehet Vajda népiességének problémáit is megnyugtatóan tisztázni. Komlós több ízben helyesen mutat rá Vajda elfordulására korának „népiességétől", vagy ahogyan a monográfia mondja: a népnemzeti iskolától. Mégis, ugyancsak Komlós állapítja meg

találóan: „Igazában több benne a népies, mint Gyulaiék nép-nemzeti irányában, persze nem a modor, hanem az eszme népiessége, nem nagyon messze Petőfiétől..." (248. l.). Valóban, nem a *modor* népiessége él tovább Vajdánál — de vajon egyedül az eszméé-e? Bóka László Vajda-tanulmánya szintén figyelmeztetett már arra, hogy „versei belső szerkezetében éppúgy az igazi népiességet találhatjuk meg, mint ahogy Ady kuruc-versei is közelebb állnak az igazi kuruc költészethez, mint a kordován csizmában pipeskedő mű-kurucok tárogatófalzettjei" (Bp. é. n. 79. l.). Komlós hivatkozik Németh László megfigyelésére, Vajda „gyönyörű magyaros szórendjéről", valamint Keszi Imrére, aki szerint Vajda a népies formának „egy új, fokozottabban urbánus és fokozottabban szenvedélyes típusát akarta megteremteni." Még ezeknél a hivatkozásoknál is fontosabb Komlós megállapítása: „A már örökbe kapott magyaros kifejezési módot Vajda magától értetődően viseli, megszerzése sem feladatot, sem különösebb emóciót nem okoz neki. Jellemző erre, hogy néha-néha él is a hangsúlyos verseléssel (köztük oly szép verseiben, mint a *Száll a hegyre*, *A vaáli erdőben*, *Vége van*), ezek világfájdalmas filozófiai tartalmuk következtében egyáltalán nem tesznek népies benyomást" (283. l.). Másutt, finom megfigyeléssel utal Komlós bizonyos, gondolati tartalmú költemények „népdalszerű hangütésére". Az alábbiakban azt a megállapítást kívánjuk vitatni, hogy valóban annyira *„magától-értetődően"* viseli-e Vajda a „már örökbe kapott magyaros kifejezési módot" — s a Komlós megfigyelte népies jelleg a *tárgyuk* szerint nem népies költeményeknél, nem egy hosszú keresés után kialakult forma-e?

Révai József mutat rá arra, hogy Vajda a népies-nemzeti költészetet arról az alapról támadta, „hogy a talmi népiesség helyére az igazi juthasson" (*Ady*, Bp. 1945. 94. l.). Persze, Arany népiességét semmiképp sem lehet a talmival azonosítani, s bármennyire szembenáll is Arannyal Vajda, az *Őszikék* lírai formái, sőt helyenként lírai maga-

tartása is sokban rokon Vajdáéval. Emez a *Béla királyfi*ban egy Arany János-i értelemben népies művet próbál alkotni, anélkül, hogy ez sikerülne neki. A *Buda halála* Arany Jánosát az „ódon szavak koszorús hajhászóját" Vajda már nem követi — viszont mégis egyazon lírai formában szólalnak meg, Petőfi népiességének egyazon formai öröksége képezi birtokukat. (Érdekes, hogy Vajda a *Buda halála* megjelenése előtt céloz Aranynak arra az archaizálására, mely leggazdagabban majd ott bontakozik ki.) Ellentétesebb lírai egyéniségeket mint Arany és Vajda, keveset ismerünk — annál inkább elgondolkoztatók a jelenségek, melyek összekötik őket. E jelenségek a Petőfi-örökségből erednek.

Petőfi olyan líra-hangot s olyan líra-típusokat alakított ki, melyek halála után hosszú időn át maradtak uralkodóak, mint a lírai kifejezés legkorszerűbb formái. Arany, aki 48 előtti, inkább reflexív, vagy kis-epikai költészetéből továbbfejlődik egy erőteljesebben lírai mondanivaló felé: e mondanivaló leginkább dalszerű változatában ugyancsak Petőfi-örökséget kamatoztat.

Vajdánál a Petőfi-örökség többféle változatait figyelhetjük meg. Petőfi módján volt életképszerű a *Bakonyi legény* — de a Petőfi-féle líra-típus Vajdánál az 50-es években jelentkezik csak a maga igazi sokféleségében. A *Széptani levelek* tanúsága szerint is Vajda szembenállt a „talmi" népiességgel — ugyanakkor azonban nem *magával* a népiességgel is. Költői eszményei: népies eszmények. Ars poeticáját, a 60-as évekre kitisztult költői hitvallását így foglalja össze: „Csodálatos, hogy a tanulatlan nyers nép költői ábrándjaiban nagyobb törekvés, több hajlam mutatkozik a valódiság, okszerűség, kerekdedség, értelmesség, szóval: klasszicitás iránt, míg a képzettebb osztályt pattanós frázisok, csillogó, villogó szóvirágok, erőltetett élcek után kapkodni látjuk" *(Ö. M.* 1785. l.). Ezt a „klasszicitást", vagyis a „valódiság, okszerűség, kerekdedség, értelmesség" eszményeit — a népköltészet, illetve az *igazi* népiesség foglalja össze számára. A „csillogó, villogó szóvirágok" költé-

szete : a talmi népiesség, melynek gúnyos elemzését adja is a *Széptani levelek*ben. Vajda tehát nem a népiességtől fordul el, hanem annak epigon-változatától — vagyis, ahogyan Komlós mondja : „A nép-nemzeti iskolában a birtokosnemesség gondolkodásmódját taszította el." (249. l.) Révai József elemzése óta általánosan elfogadott tétel, hogy Vajda „lírája meghiúsult kísérlet" volt egy „átfogó és forradalmi új népiesség" megteremtésére (Révai József i. m. 96. l.). De habár Vajda az új népiességet megteremteni nem tudta — műve mégis, a régi, a Petőfi-féle népiesség örökségén belül bontakozik ki, illetve, fejleszti tovább ez örökség formai részét, nem utolsó sorban kép-alkotó művészete révén, melyet Komlós egyik legsikerültebb fejezete elemez. Azokat az eszményi jegyeket, melyek mellett a *Széptani levelek*ben hitet tesz, azt a „klasszicitást", melyre őmaga is törekszik, legtisztábban Petőfi művében találhatta meg.

Mindezek ellenére, Vajda legsajátabb lírai hangja csak a népies örökség bizonyos elemeinek fokozatos feladása árán születhetett meg. Az 50-es évek ciklusai közt még feltűnően nagy helyet foglalnak el a népdalszerű formák ; gondoljunk az olyan darabokra, mint a *Szerelem édenének* valamennyi verse, a *Sirámok* IX, a *Szerelem átka* I, a *Gina emléke* IV, X, XIII, XIV stb., stb., valamint az ősi nyolcasokban stb. írt költemények nagy számára — mindezek a költemények híján vannak még annak az újszerű kép-művészetnek, s annak az erősen intellektuális színezetnek is, mely Vajda érett korszakában, költészetének sajátos, összehasonlíthatatlan jellemzője lesz. Ez a líra-típus, a dalszerűségnek ez a módja később teljesen kivész költészetéből, hogy bonyolultabb változatoknak adjon helyet. Ez a kiveső népdalszerűség is a Petőfi-örökség egyik eleme — de olyan, melyet Vajda nem tud eléggé a magáévá áthasonítani.

Amikor Vajdánál a Petőfi-örökségre fölfigyelünk, nem feledkezhetünk meg a Vörösmarty-örökségről sem, mely azonban már a népiesség költői gyakorlatán megszűrve jelentkezik. De még így is, ez az örökség, erős gondolati és

helyenkénti látomásos jellegében, Vajda életművén eltörölhetetlen bélyeget hagy. Ezenkívül a népdalszerű formák mellett fellépnek már az 50-es években a gondolatibb, reflexívebb jellegű költészethez leginkább illő strófaképletek, különösen a nyolcasok stb. A dalszerű líra-típus mellett tehát ott élnek Vajda költészetében a gondolati líra bizonyos típusai is, mindvégig összhangban a népiesség immár kialakult hagyományaival.

Vajda egyéni hangját ez a korszak már megmutatja — és érdemes szemügyre vennünk azokat a költeményeket, melyekben ez a hang felcsendül. A *Búcsú* zeneisége, a *Sirámok* I. felejthetetlen kezdőképe, erős hangulatisága, vagy a *Gina emléke* XV. *(Mint az erdő napsugártól)*, melyben a szerényebb dalkezdet az égő erdő hatalmas látomásába torkollik, s a harapódzó láng, az eszeveszett szenvedély jelképeként, csodálatosan tömör és szemléletes megjelenítést nyer („Ahol egykor a vidámság Édes epret szedett volna, Kérlelhetlen mérgű tűzláng Legel a gyepen ropogva...") stb., stb. Ezekben a darabokban éppúgy, mint legjelentősebb párjaikban, a Vajda körvonalazta, népies „klasszicitás" ismérveit felfedezhetjük. Ezekben a darabokban Vajda elszakadt a népdalszerűségtől — de *megtartotta* a Petőfi-örökség bizonyos elemeit. Kép-alkotó művészete máris merészebb, modernebb, látomás-szerűbb a Petőfiénél — később méginkább ilyenné válik. Komlósnak igaza van, hogy az ilyen költeményeket nem érezzük népieseknek — mégis, formájuk, ütemük, líraiságuk jellege: népies eredetükre félreérthetetlenül utal. Valahányszor később is a bonyolultabb — vagy pedig a népies „klasszicitás" eszményének megfelelő költemények közül kell az igazi Vajda-hangot megkeresnünk — az utóbbiakban, a tisztább, egyszerűbb versmenet példái közt bukkanhatunk rá. A *Nyári éjjel* vagy *A bikoli fák alatt* sokkal jellegzetesebben hallatják ezt a hangot — mint pl. a *Végtelenség*, melyet néhol annyira körülményesnek sőt didaktikusnak érezhetünk.

Vajda költői hangja tehát a Petőfi-örökség továbbfejlesz-

téséből született meg. Ez az örökség nem „magától-értetődő" módon került Vajda birtokába, hanem bizonyos elemeknek (pl. a népdalszerűségnek) kiküszöbölése, illetve, másféléknek (pl. Vörösmarty képalkotó művészetének) népiessé áthasonítása révén. Vajda költői hangjában egy nyugtalan, modern, újszerűen intellektuális líraiság vegyül el a Petőfi-örökség nyomán kialakított „klasszicitás"-eszmény tisztaságával, egyszerűségével. Vajda, miközben harcol a talmi népiesség ellen — a maga költészetének anyagát a 48 előtti népiesség legértékesebb elemeinek fenntartásából, gazdagításából teremti meg.

4

Az 1862-es röpiratoknak: lírai jelentőségük is van. Hatalmas, szitkozódó, vagdalkozó monológként kanyarognak, szeszélyes kitérőkkel az iszákosság, vagy a fővárosban felállítandó szobrok ügyére, s nem is annyira logikai, mint inkább indulati a kompozíciójuk. Mennyivel több és felszabadultabb indulat kapott helyet a röpiratokban, mint az 50-es évek költeményeiben — mennyivel merészebb képek és ötletek! Ezek a röpiratok utat törtek Vajda későbbi költészetének is, tombolásukból, végletes haragjukból épp elég maradt meg a *Jubilate* számára. Szatíraiságuk a 48-at előkészítő korszak hagyományaihoz kapcsolódik: Széchenyihez, *Az elveszett alkotmány*hoz, *A falu jegyzője*hez és Petőfi táblabíró-szatíráihoz; a röpiratokban jellemzett középnemesség hasonlít még a korábbi modellre, de sokban különbözik is tőle: az a dzsentri ez már, mellyel Csiky Gergelynél, Tolnai Lajosnál, Mikszáthnál találkozunk valamikor. A Vajda röpiratai annak a dzsentri-bírálatnak nyitányát is jelentik, mely majd a 80-as években bontakozik ki. Abban is Vajda viszi a vezérszólamot, az irodalmi ellenzék ellen.

A röpiratok jelentőségét tehát nemcsak politikai tartalmukban, de az egész későbbi, a dzsentri-kérdést tárgyaló irodalomban is kereshetjük.

Komlós igen fontos, új adatokkal világítja meg a röpiratok létrejöttét, és a Csatár cikkeinek felsorakoztatásával Vajda fejlődésképét is hiánytalanul kibontja. Elemzése eloszlatja azt a látszólagos ellentétet, mely Vajda 1862-es és 1867 utáni álláspontja közt sokakat megtévesztett már. Komlós világosan kimutatja a folyamatosságot a kétféle álláspont között; különösen jelentősek azok a fejtegetései, melyekkel a középnemesség 1861-es magatartásából, Vajdának emiatt származó aggodalmaiból magyarázza meg a röpiratok társadalmi bírálatát. Amily helyesnek és eredetinek érezzük a röpiratok elemzését, keletkezésük és jelentőségük megmutatását, oly megzavarónak érezzük továbbra is a „revíziós" elméletet — hisz a röpiratok, épp a Komlós kimutatta indokok szerint, szükségszerűen következnek Vajda 1848—49-es nézeteiből. Tegyük ehhez hozzá: az 50-es években vallott nézeteiből is. A Csatár cikkei és a röpiratok közti eltéréseket viszont Komlós a fentebb említett, 1861-es fejleményekből igen találón magyarázza meg.

A röpiratok keletkezésének előzményei sorában fontos helyet kell adnunk a *Széptani levelek*nek; mind az *Önbírálat*, mind a *Polgárosodás* alapeszméje amazokban kifejtve már. A *Széptani levelek* azt az irodalmat — az ál-népiességet — támadták, mely a „nemzeti hibákat" ápolja, kiszolgálja, s a „százados kátyuban" megtartani segít a nemzetet.

A két röpirat is e „kátyu" ellen lép föl. Vajda tettvágya és türelmetlensége: tiltakozás a középnemesi politika ellen. „Én megvallom, irtózom és féltem nemzetemet ama halálálomszerű téma apátiától, mely a jelenihez hasonló provizóriumok alatt meg szokta lepni oroszláni flegmáját. Inkább ordító fenevadak közt s ellenük küzdve, mint a kripta csöndjében!" *(Ö. M.* 1194. l.) A két röpirat mögött rejlő szándékot ez a gondolat jelöli meg. De ebben a gondolatban azt a plebejusi patriotizmust is meg kell látnunk, melynek je-

gyében Vajda egész pályája áll. Ez a patriotizmus nincs ellentétben Vajdának a függetlenségről alkotott felfogásával. Mit jelentett 49 öröksége Vajda számára? A társadalmi átalakulás — és a nemzeti függetlenség eszméjét. Ez a két eszme 1848—49-ben együtt és forradalmi érvénnyel jelentkezett a plebejus-jakobinus Vajda számára. De Világos után, amikor a forradalmat lehetetlennek vélte — a két eszmét nem lehetett képes *együttesen* igenleni; anélkül, hogy Vajda „revideálta" volna akár a társadalmi átalakulás, akár a nemzeti függetlenség kérdését, az egyiket előnyben kellett részesítenie a másikkal szemben. Vajda a két röpiratban a társadalmi átalakulás, a „polgárosodás" célját tekinti elsőrendűnek, sürgetőnek — s ahogyan Komlós ezt bebizonyítja — a függetlenség célját az ország polgárosodása, műveltségének, anyagi jólétének növelése révén véli elérhetőnek. Természetesen, ez a reménység merőben illúziós. Vajda a „magyar birodalom" ábrándjával éppoly irreális célt kerget, mint Jókai a „nemzeti egység" gondolatával. Vajda elképzelése hasonlít ugyan Széchenyiéhez, de ugyancsak Komlós figyelmeztet, hogy el is tér tőle, a polgári átalakulás legfőbb kérdéseiben. Rá kell még mutatnunk arra is, hogy a függetlenség elvét Vajda éppen nem rekeszti ki röpirataiból; ki-kitör fájdalma a nemzet önállóságának elveszte miatt. Már a *Széptani levelek*ben célzott erre — de a röpiratokban „sajgón, égetőn" érzi „alárendelt helyzetünket, kiskorúságunknak szégyenét" (*Ö. M.* 1085. I.); újból és újból visszatér erre: „Amink van, nem a mienk! Legalább még nem az! ne feledjük ezt!" — vagy: „Ne feledjük egy percig is, hogy nem vagyunk önmagunk urai, hogy nem lehetünk dicsők, míg önmagunké nem vagyunk, és nem adjuk mindenütt annak jelét, hogy nem tudjuk, miszerint nem vagyunk dicső létben" (uo. 1086. l.). Mátyásnak szobrot állítani Budán „még ki tudja meddig, teljes fizikai lehetetlenség" — céloz Vajda a Hentzi-emlékműre (uo. 1088. l.). Tehát ne fogadjuk el fenntartás nélkül a „kiegyező" Vajda köznemesi elítéltetését!

A két röpirat a passzív ellenállás bírálata is — és bizonyos

mértékben magáé a forradalomé, a szabadságharcé. Oly mértékben, amennyire Vajda a forradalmat akkor, 1862-ben, lehetetlennek véli. Amikor úgy érzi, hogy az „öntúlbecsülés" vitt egy „második Mohácsba" — nem annyira a szabadságharcot kárhoztatja, mint inkább a köznemesi „önteltséget", s arra int, hogy inkább „a munkát vállaljuk, mint ismét elbizakodva olyan után epedjünk, melyet elkezdeni se tudunk" (uo. 1049. l.). Ez a szemlélet meglepően közel áll a *Nagyidai cigányok*éhoz, melynek nem a szabadságharc, hanem annak *bukása* fájt. Vajda „rettegve" gondol „egy újabb, alulról induló, féktelen népmozgalomra" (uo. 1074. l.), éppen, mivel a forradalmat valószerűtlen ábrándnak tekinti, s úgy véli, a „népdrámai jeleneteket" csak a reakció hozhatná színre", akárcsak 1846-ban, Galíciában. Mégis, várja a „nagy cselekvés korszakát" (uo. 1092. l.) — amin nem feltétlenül a forradalomét érti. Addig, amíg az bekövetkeznék, abban a jelenben akar utat keresni, „melyben nagyot, rendkívülit nem; csak népszerűt, sok aprót, nem tömegben, csak egyenkint lehet végrehajtani" (uo.). Felfogását e kérdésben úgy foglalhatnók össze, hogy forradalmat már sikerült létrehoznunk — de jólétet, civilizációt még soha. Vajdának fáj a veszendőbe menő idő, fél a tespedéstől, elítéli a „csodavárás" politikáját (amin a forradalmi reménységeket is érti) — szerinte „Garibaldi nélkül is" temérdeket lehetne tenni a haza hasznára. Ezt a felfogást nem lehet Kemény Zsigmondéval vagy Deák Ferencével közös nevezőre hoznunk. Ez a hang nem a békepárt hangja. A lehetetlennek vélt forradalom céljait továbbra is igenli Vajda — csak másféle úton próbálja őket megközelíteni.

Nem kétséges, hogy elképzelése: illúzió — de ennek az illúziónak van egy reális tartalma is, melyet a röpiratok legfontosabb tartalmának érzünk: Vajda társadalombírálata. Ez a tartalom egybekapcsolódik a forradalomról vallott felfogásával; *ezt* a társadalmat, *ezt* a nemességet forradalomra képtelennek érzi, illetve, az ő forradalmuktól nem várna eredményt. „Ha ma támadna alkalmunk kitűzni a

forradalom zászlóját, s egy új-magyar Napóleon alatt kirabolnók fél Európát, mint ezer év előtt — egypár fényes év múlva visszaesnénk jelen politikai nyomorúságunkba; s megint csak mesterünk lenne a ‚huncut' német, mert — hiába, mi csűrés, csavarás, előbbre van nálunk a mai műveltség elhatározó vívmányainak elsajátításában" (uo. 1166. l.). Vajda szerint „az iskolán kell kezdenünk" — mely elv látszólag azonos a liberálisok jelszavával: forradalom helyett műveltség. De amíg az „iskola" emezeknél a forradalmat lenne hivatott helyettesíteni — és távoltartani — addig Vajda a valódi, az eredményes cselekvés (esetleg: a forradalmi cselekvés) előfeltételének tekinti az ország műveltségi színvonalának emelését. Tehát fordított sorrendben képzeli el az átalakulás folyamatait — ami szükségszerűen következik abból, hogy a társadalmi átalakulást és a nemzeti függetlenség kérdését már nem képes együttes, egymástól elválaszthatatlan céloknak tekinteni. Vajda egész elképzelése mélyen ellenmondásos — egy forradalmi reménységtől mentes, plebejus elképzelés ellenmondásosságával.

Vajda röpiratainak igazi pátoszát az *átalakulás* sürgető, szenvedélyes igénye adja meg. Ugyanaz az igény, mely a reformkor Magyarországát is eltöltötte. Vajda igénye több is, kevesebb is, mint az átalakulás legkövetkezetesebb reformkori sürgetőié, a centralistáké. Emezek a „tiszta", polgári intézmények és törvények megteremtése által akarták megvalósítani az ország gyökeres átalakulását. Ugyanakkor azonban nem számoltak azzal, hogy a középnemesség és a polgárság nem képes ez intézmények megvalósítására. Vajda a „nemzeti jellemet" akarja megváltoztatni — s e homályos fogalom alatt a középnemesség vezető szerepének megszüntetését érti. De hogy ez a szerep mi módon, miféle intézkedések, intézmények stb. kereteiben szűnhetne meg: arról Vajdának csak általános vagy homályos elképzelései vannak.

Mégis, a reformkor és a szabadságharc óta most első ízben méri föl bátor, kritikai tekintet a magyar társadalom

valóságát. Vajda tekintetét nem fátyolozzák el a nemesség szerepének illúziói, a „régi jó táblabíráktól" ő mit sem remél — ábrándjai pedig épp társadalombírálatát hagyják frissen, érintetlenül. Röpiratain a reformkor irodalma óta újból megjelenik az elmaradott, parlagi Magyarország képe — a debreceni főtér pocsolyája, a szegedi utca „feneketlen sár-örvénye". „Gyúpontnak" kevesli a színházat, akadémiát, múzeumot. Kétségbeesetten kiált föl a nemzetiségekkel szembeni gőg láttán, undorodón fordul el a hivatali korrupciótól, s kíméletlen indulattal állítja föl a „nemzeti" (helyesebben: nemesi) hibák lajstromát. Ez a kép, s a szatírai, ostorozó indulat: Vajda plebejus patriotizmusának szülötte. A röpiratokban ez a patriotizmus marad magányos, különül el a nemesitől, s vonja magára a legkíméletlenebb üldöztetést.

A két röpirat tehát szorosan egybekulcsolódik a 80—90-es évek nagy, politikai költeményeivel, melyekhez — a filozófiai költemények előjátéka után érkezik el Vajda. Költészetének e két ága közt, mély, benső érintkezés van. A nagy, a „végső" létkérdések át-átcsapnak Vajdánál társadalmi kérdésekbe. Filozófiai töprengései fel-feloldódnak a társadalmi problematikában. Az öröklét borzalma — filozófiai költeményeinek középponti témája — a „sírontúli létezés" — mely csaknem rögeszmeként bukkan fel újból s újból: mindez a társadalmi magány terméke, s néha egyszersmind kifejezése is. A röpiratok közül a *Polgárosodás* egyébként már sejteti is a filozófiai tematika igényét, amikor hiányolja ama „nagyobb, általános eszmék" megszólaltatását, melyek „1848 előtt még csak föl-fölvillantak" *(Ö. M.* 1204. l.). Ilyen „általános eszméknek" érzi Vajda az idő, az anyag kérdéseit, melyeknek bogozásába néha gyermeteg tudálékossággal bocsátkozik.

Vajda plebejus hazaszeretete semmiképp sem mentes az ellenmondásoktól, s ezek az ellenmondások pályája későbbi szakaszain még inkább megmutatkoznak. De nem szabad e szakaszok jelenségeit megtorpanásként, vagy épp pálfordulásként magyaráznunk. Vajdát csak akkor

érthetjük meg, ha 48–49 örökösét látjuk benne mindvégig — de azzal, hogy ez az örökség Világos után, s még inkább 67 után, nemegyszer homályosan, sőt átmenetileg eltorzítottan tudott csak jelentkezni.

Vajda 62-ben kiegyezést kíván, 67-ben pedig a kiegyezés ellen fordul. Komlós érvelésével, mely e két álláspont *azonosságát* bizonyítja, teljesen egyetérthetünk. Vajda 1862-ben a középnemesi politika ellenében kíván a polgári alkotmányú Ausztriával kiegyezni; 67-ben viszont a középnemesi politika győzelmét látja, jogosan. Mégis, a 62-es röpiratokban Vajda lényegileg helyes és haladó álláspontján kívül, nem egy ellenmondásos mozzanat is előütközött már. Még inkább problematikusak a *Hitágazatok* (1878) és a *Magyar birodalmi politika* (1881) című röpiratoknak a nemzetiségi kérdésben kifejtett nézetei. Komlós itt a „nacionalizmus közveszélyes válfaját" emlegeti (221. l.); ugyanő az 1878-tól 1881-ig tartó nemzetközi feszültséggel magyarázza meg Vajda nézeteinek ezt a változatát. De Vajda, aki a nemzetiségek megnyerése érdekében oly haladó álláspontot képvisel a 62-es röpiratokban — mi miatt vall „soviniszta elveket" 1878-ban és 1881-ben, sőt 1896-ban a *Magyarság és nemzeti önérzet* című írásában is? Hisz ugyanakkor Komlós elemzései Vajda gondolkodásának radikalizálódására is ráirányítják figyelmünket. A monográfia valóban fontos adalékokat szolgáltat Vajda haladó álláspontjának megértéséhez, a párizsi kommünről szóló cikkeinek tárgyalásában. Fontos mozzanat Vajdának a polgárságtól való eltávolodása is — habár némiképp eltúlzottnak érezzük a *Mérleg* című cikk (1882) olyan értékelését, mintha Vajda itt arról vallana, hogy „olyan társadalmat vár, amely túl van a polgárságon" (229. l.). Valójában a *Mérleg* befejézésében Vajda csak a kultúra egy új szerepében és hivatásában reménykedik: „Ha tehát a közművelődés nem volna képes egyszersmind emelni is a közjólétet, enyhíteni a tömeg nyomorát, akkor nem áldás, de átok volna az emberiségre, ami hihetetlennek tetszik.

A szellemi haladásnak tehát vagy meg kell hozni az emberiség sorsa javulását, vagy vissza kell fordulnia a sötét reakció felé". Ennek ellenére, az a fejlődési rajz, melyet Komlós Vajda radikalizálódásáról nyújt, meggyőző és helyes. De ha így van, miként beszélhetünk Vajdánál a „nacionalizmus mételyéről", ahogyan Komlós teszi? (236. l.)

Komlós monográfiájának többször is hangoztatott állítása, hogy Vajda politikai költészete mindinkább csökken: „Ifjúkorán túl aránylag kevés politikai verset írt; évtizedek alatt kevesebbet, mint a szabadságharc idején, másfél év alatt" (273. l.). Ezzel a megállapítással az 50-es évek viszonylatában már vitába szálltunk; de a cáfolatot még inkább kézenfekvőnek érezzük most, a 80-as, 90-es években. Miként feledkezhetett meg Komlós az olyan költeményekről, mint a *Megnyugvás* (1883), a *Jubilate* (1885), *A végrendelet* (1887), a *Sodoma* (1887), a *Messze innen* (1891), a *Credo* (1893), a *Lenni vagy nem lenni* (1893) stb. — melyek Vajda költészetének ugyancsak kiemelkedő alkotásai közé tartoznak? Igazságtalannak érezzük Komlósnak azt a véleményét is, mely szerint Vajda „politikai versei nem adják oly mélyrelátó és tiszta képét a kiegyezéskori Magyarországnak, mint Petőfi, Ady vagy József Attila költészete az övéknek" (uo.). Hisz a kor költészetében még mindig Vajdáé a legtisztább, legbátrabban bíráló szó — méghozzá egy zűrzavaros, áttekinthetetlen korban, melyből épp a forradalmat megelőző idők tisztán kirajzolódó, kiáltó válságjelenségei hiányzanak. Vajda korában az ilyen jelenségek még nem olyan érettek, mint Petőfi, Ady vagy József Attila korában.

Vajda politikai költészetével nem érnek föl publicisztikai írásai. A fentebb említett költeményekben Vajda politikai eszméinek legjava szólal meg — eszmék, melyek a röpiratokban és a publicisztikában néha problematikus kapcsolódásokkal jelentkeztek. A „nacionalista métely" a 80—90-es évek Magyarországát, melyhez e költemények szólnak, ugyancsak mélyen átjárta már. De amikor Vajda

az említett röpiratokban valóban zűrzavaros nézeteket fejt ki a nemzetiségi kérdésről — lehet-e őt a soviniszta, ál-liberális, dzsentri-Magyarországgal egy szintre állítanunk? Nem, ennek mételyétől ő mindvégig mentes maradt. De miként magyarázzuk meg a *Lenni vagy nem lenni* nézeteit a nemzetiségekről? Ez a költemény, nagyobb mértékben a szomszédságában születetteknél is: a nemzetféltés aggodalomtól, gondtól átjárt hangját szólaltaja meg — a korholás, a szemrehányás, a tettekre serkentés hangjait. Nem holmi „faji gőg", nem holmi elégedett „nemzeti felsőbbrendűség" érzete szólal itt meg — hanem ellenkezőleg, a polgárosodás még mindig befejezetlen művén, a továbbra is fennmaradt „vadon puszták", „rideg tanyák, bitófák" látványán újbóli türelmetlenségre, haragra gerjedő költő felelősségérzete. Patriotizmus szülte ezt a költeményt is, Vajda plebejus patriotizmusa, akárcsak a 62-es röpiratokat. Vajdának azt kell látnia, hogy a nemzetiségek fejlődése már-már elébevág a magyarénak: „A körülöttünk lakó szláv népek többé-kevésbé erős hajlamokat mutatnak az európai ízlés fölvételére, Zágráb csinosodása meglepő" (*Ö. M.* 1415. l.). A féltékenységbe, mellyel a nemzetiségi mozgalmakat figyeli, belevegyülnek 1848—49 nemzetiségi eseményeinek fájdalmai is. Mindez hozzájárul ahhoz, hogy Vajda plebejus hazaszeretete, nemzet-féltése súlyos, habár átmeneti torzulásokkal jelentkezzen. Ezek a torzulások azonban nem a soviniszta Magyarország „mételyére árulkodnak. A hazáját féltő 48—49-es gondolkodó megzavarodásának tanúságai ezek a nézetek is. Jelentkezési módjuk ugyan a nacionalizmus színezetét viseli magán — eredetükhöz, világnézeti alapjukhoz azonban a dzsentri-soviniszta Magyarországnak semmi köze.

Vajda költészete a 80—90-es években jut el tetőpontjára, s e korszak termésében Komlós joggal tulajdonít elsőbbségét a filozófiai költeményeknek. Mégis, a költemények e csoportját nem lehet a szomszédságukban született, egyéb művektől élesen elkülöníteni. Az ún. filozófiai költeményeket nemcsak motívum-szálak fűzik össze Vajda szerelmi lírájával, illetve politikai költeményeivel, de a műveknek ez a hármas csoportja egyazon, középponti lírai és gondolati mondanivalót sugároztatja.

Az ún. filozófiai költemények jelentkezését Komlós 1875 után állapítja meg — de ennél korábban fel kell már figyelnünk Vajdánál a bölcseleti elemek jelenlétére — ami nem holmi fejlődésrajzi tény csupán, de Vajda *egész* költészetének jellegére, természetére utaló mozzanat. A Ginaversek sajátos jellege épp abból származik, hogy e költemények a szűkebb szerelmi tematikán túlmenően a lét nagy kérdései felé tágulnak ki, s a későbbi filozófiai költemények problematikája részben már bennük jelentkezik. Vajda költészetét mindinkább jellemzi már az 50-es évektől kezdve az érzelmek, a gondolatok továbbfokozásának, kitágításának, monumentálissá növelésének igénye. A szerelmi gyönyör vagy kín érzéseiből induló vers csaknem törvényszerűen tágul kozmikus látvánnyá, bölcseleti töprengessé, hamleti monológgá. A nagyköltészet igénye, mely Vajdánál kétségtelenül a Vörösmarty-féle romantika átformálódott, módosult hagyatékának tekinthető, ezeket a költeményeket mintegy az eredeti tárgyukon túlra, s többnyire egyazon bölcseleti kérdések vagy hatalmas világegyetem-látomások felé sodorja.

A nagyság, a fenséges vágya kielégülhetlen erővel él Vajdában. Már a *Polgárosodás* utalt az egész emberiséget érintő nagy eszmék igényére. Vajda utolsó írásainak egyik, a *Kóros áramok* (1896) pedig egy élet alkonyán kéri szá-

mon az új kortársaktól a fenségest (*Ö. M.* 1423. l.), az eszményítést (uo. 1426. l.) — mi több, ez igény eredetét is megértetőn, 1848 jegyében kéri számon: „Csak ha a legutóbbi század történetére tekintünk vissza, azt látjuk, hogy nagy cselekvések korszakát mindig a fenségesnek, az eszményinek kultusza, a fellengésre való hajlam árama előzte meg. A Talmák után Franciaországban Napóleon, itt nálunk az első nagy drámai színésznemzedék után a dicsteljes függetlenségi háború következett. A gigerlik világában a vígjáték, az operette uralkodik. Hogy mikor áll be az emelkedettség fordulata? Természetes, hogy majd ha festők, művészek, közönség ráunnak a kolompér főzelékre" stb... (uo. 1429—30. l.). Vajda tudatában van annak, hogy ezt az igényt a maga korában mennyire magányosan képviseli. De a fenség, a nagyság, az eszményiség ez igényének kibontakozását Vajdánál a társadalmi magány körülményei szabják meg. Látomásaiban, szenvedélyeinek végletességében, szerelmének „kozmikussá" növekedésében — valamint ugyanazoknak a témáknak, motívumoknak makacs, rögeszmés vissza-visszatérésében néhol valami túlfeszítettséget figyelhetünk meg. Mi több, maga a filozófiai tematika is bizonyos mértékben e magány, ez elszigeteltség terméke. Vörösmarty és Petőfi gondolatisága — akár a *Gondolatok a könyvtárban*t, akár *Az apostol*t tekintsük — egy forradalmat előkészítő, illetve megvalósító kor gyümölcse volt, és *valóságos* sorskérdésekre, az egész magyar társadalom húsába vágó problémákra keresett feleletet. Vajda filozófiai költészetéről ezt csak részben mondhatjuk el. Komlós egyik fontos tétele megdönti azt az eddig hangoztatott nézetet, mintha Schoppenhauer filozófiáját visszhangozná Vajda bölcseleti költészete — és ehelyett, igen találóan mutatja ki a materialista eszmék ihlető hatását. A vulgáris materializmus Vajda költészetében az eszmeiség új távlatait nyitja meg, s egy egészen másfajta bölcseleti költészetet hív létre, mint aminő a reformkoré volt. Ez a materializmus, a maga kezdetleges, Büchner-féle

változatában is, oly remekműveket hív életre Vajda lírájában, mint a *Nyári éjjel*. Ennek az újtípusú filozófiaiságnak igazi nyitányát Madáchnál találjuk meg, a Tragédia 3. színében, Ádám és Lucifer filozófiai vitájában, melynek drámaiatlanságáért bőségesen kárpótol költőisége. Vajdának ugyane problémákat nem mindig sikerült Madách szárnyalásával kifejeznie, s néhol, mint már említettük, feszesen didaktikus maradt. Mégis, a materializmus néhány gondolatának, az anyag örökkévalóságának és végtelenségének témáiban, egy új filozófiai szemlélet érintésére támadó tépelődéseiben, töprengéseiben Vajda a nagy koreszmék költészetét képes megteremteni.

De filozófiai költeményei nem mindig e koreszmék megszólaltatói — hanem némelyikük közvetett módon, „áttételesen" másféle lírai mondanivalót is jelez. Ez a mondanivaló nem kevésbé fontos a fentebbinél — de a költeményekben, melyek ezt fejezik ki, a filozófiai témát csak „köntösnek" érezhetjük. Miféle témák ezek? Az idő kérdése, a megtörtént dolgok eltörölhetetlensége („... ami megvolt Az egészen többé nem holt Szeget vert a múlt időbe, Él az ottan mindörökre"), a sírban is folytatódó élet stb. stb. Az olyan költemények, mint a *Búcsú a naptól* (1894) felszínre hozzák a lappangó mondanivalót: egy élet keményen vállalt kudarcát, tűrt, de sajgó vereségeit („A gazdágé a jóbul minden. Szegénynek nincsen ifjúsága" — „De el nem érni a legfőbb jót, Ez itten a legszomorúbb sor" stb.). A „sírbeli élet" rögeszméje mögött is ott sejthetjük a fájdalmak súlyát, melyet legalább a halálban kívánna levetni válláról. De mi vezeti Vajdát a közvetett kifejezés ily módjára?

A nagyság, a fenség oly magányos igénye — és a társadalmi magány, az elszigeteltség szorítása egyaránt rajtahagyják Vajda költészetén bélyegüket. Vajda minduntalan ki akar törni ebből a magányból — e kitörési vágy ereje hajtja is néha a kozmosz látványához. A magányt, melyet nincs kivel megosztania: bolygókkal, üstökösökkel népesíti be. Ez a világegyetemet ölelő indulat: a társadalommal,

a földi világgal meghasonlott lélek szülötte. Látni fogjuk, némelyik költeményében a kozmikus látomás — egy társadalmi látomással is egybeolvad. Vajda kozmoszának néha nagyonis érthető, társadalmi jelentése van.

De a magányából kitörni vágyó lélek indulatai mellett ott találjuk a nagyság, a fenség igényét is. E nagyságot és fenséget Vajda nemcsak a századvég irodalmában hiányolta, de legalább ugyanannyira a talmi népiességben is. A népdalszerű formák igénytelensége nem elégítette ki. Az egyszerűség nála a fenséggel párosult. És ennek a fenségnek, nagyságnak útja a korszak viszonyai közt csak az lehetett, hogy egy-egy érzésállapotát monumentálissá növelte. Vajda lírája csupa szenvedély-hiperbolát szólaltat meg. A szerelmi gyötrelem minduntalan átnő e lírában a világ — a világegyetem gyötrelmévé. Vajda nemcsak az *Alfréd regénye* csodálatos első fejezetében vetíti ki monumentális mindenség-vizióvá a maga érzésállapotát — de már az 50-es évek ciklusaiban is végigjárja helyenként azt az utat, mely a szerelem kínjától: a létezés kínjának átérzéséig vezet. A lírai általánosításnak ez a módja Vajda költészetének újszerűen, modernül intellektuális jellegére is felhívhatja figyelmünket.

Az 50-es évek Gina-verseiben a lírai érzés-tartalom néhol elmélkedő-moralizáló függelékkel bővül (pl. a *Szerelem átka* VI-ban: „Halványul majd a szép arc, Elvirágzik a tavasz"... stb.) — majd pedig világosan, de egyelőre még inkább csak lírai melléktémaként, a filozófiai mondanivalót is magához öleli (pl. *Gina emléke*, III):

Hull a levél, hull a csillag,
Még se fogy el, tele föld, ég;
Mi közöd van hozzá, féreg!
Hogy mi végre teremtelték?

Ugyanennek a ciklusnak egyik későbbi (1860) darabja már a szenvedély teljességét: a mindenségben oldja föl; a szerelmi érzés „kozmikus "méreteket kezd ölteni, anélkül,

hogy ebben bármiféle „panteizmust" lehetne látnunk. Vajda nagyságigénye a szenvedély végletes és feltétlen voltában, hiperbolikus megszólaltatásában elégül ki:

Örökre, végkép, menthetetlen
Te múlsz el egyedül magad,
A halhatatlan egyetemben
Mindent fölérő áldozat!

Vagy:

Elmúlsz, eláradsz a mindenben.
Csillagba, napba visszatérsz.
Majd látni fogunk részeidben;
Egészben, ah, többé nem élsz...!

Ezek a strófák nem a vallomás, az udvarlás emfázisát — hanem Vajda költészetének félreérthetetlen monumentalitás-igényét tárják elénk. A 90-es évek verseiben ez az igény mindinkább diadalmaskodik: a szerelmi érzés a világegyetem szédületével párosul, s az emberi kapcsolatok törvényeit a naprendszerek törvénye magyarázza meg:

Ez a világi sor! Ha egyszer
Elmúlt, kihalt egy naprendszer,
És udvarának keretén
Boldog, kegyelt holdak csoportja,
Akikre lángját pazarolta,
Függnek kihülten, feketén;

Hová egy eltévedt sugára
Az ég egy árva csillagára
Reménylelen, későn hatott:
Az a sugár e mérhetetlen
Távol bolyongó égi testen
Még azután soká ragyog...

(A legszebbnek)

Látszólag oly közkeletű ez a metafora-teremtés, a csillagvilág és az emberi világ párhuzamba állítása; mégis, itt egyébről is szó van: a magány gőgje és a nagyság szomjú-

zása oly mélyen áthatották egymást Vajda szívében, hogy szerelmi tematikájának jelbeszédében is a kozmikus képek és víziók, vagyis a hiperbolás elemek válnak egyeduralkodókká. A szenvedély-hiperbola legjellemzőbb példája Vajdánál a *Találkozások* Andorjának érzésállapota, a Leonával töltött pásztoróra után; Andor „Már a magas mennybéliekkel Atyafivá lett vér szerint... Most már szakadhat össze ég, föld, Legragyogóbb délpontja eltölt; Már ezután ily pillanat Nem születik e nap alatt..." Ennek az érzésállapotnak leghívebb képét a „lobogó sörényű" vihar látványa nyújtja, melyet Andor az erkélyen él át. Ily módon az sem meglepő, hogy Gina bukása is — kozmikus jelenetté növekszik: a „teremtésnek delelőjén" született meg ez a pillanat „Amely után visszafelé mén A lét, s hasonlót már nem ad"; Gina tette miatt „gyalázatfolt ég a napban" stb. Ismételjük: mindez éppen nem játék — Vajda indulatai, ezek a magányosan forrongó indulatok csak a végtelenség pályáján tudnak kitörni; Vajdánál az indulat természetes és szükségszerű módon fejlődik a hiperboláig. A végletes, hiperboliás szenvedély felel meg Vajda nagyság-, és fenség-eszményének.

Vajda költeményeinek egy része tehát egy sajátos emberi-költői magatartás, illetve ars poetica jegyében visel „kozmikus", filozófiai vonásokat. Egy másik csoportot alkotnak azok, melyek, mint már említettük, bizonyos materialista eszmék ihletéséből születtek; a *Végtelenség*, a *Nyári éjjel*, *A bikoli fák alatt* közös témája: az anyag, az örökkévalóság — s mindez a döbbenet lírájában feloldva. A hegyoldal alázuhanó patakjának beszéde, a szél sóhaja a hullámok felett, a bús idő fohásza — vagyis a Vajda-líra oly modernül tömör fordulatai, képei, fájdalmas és sokatmondó szépségükben egyazon kérdésbe torkollnak: „Mi itten kétségbeejtőbb: Az örök-e vagy a soha?".

De említettük már, a költemények egy jelentős részénél a filozófia, illetve a kozmikus látomás: köntös csupán, mely alól néha egy egészen másfajta mondanivaló tör felszínre.

Az *Alfréd regényének* említett látomása nem csupán a szenvedélyt fokozza végletessé, de még megtetézi azt egy társadalmi kataklizma vérözönével, hogy végül az összeomló világegyetemet is a földi romokra borítsa: „Szétrobbanó röppentyű tarkabarka Sziporkarajaként forgott körülöttem Az elemeknek zagyva keveréke"... stb.

Mi bújik elő e fejezet víziói mögül? Vajda maga irányítja rá figyelmünket: „Erkölcs és anyag Egymással összezavarodtak és Nemi viszonyba elegyedve, fattyú- És üszögivadékkal töltik el A föld színét..." Ennek a látomásnak kataklizma-jeleneteiben, valóban, *erkölcs és anyag* együttes zülléséről van szó. A kozmikus képek, a filozófiai töprengések, melyek másutt bármiféle társadalmi tematikától menteseknek látszanak, most szorosan összekapcsolódnak a bomló társadalom látványával. A halál kölcsönadott kaszája egy züllött társadalom soraiban vág rendet — „S ezzel karöltve jár szemlátomást Az anyagi világ romlása is", Vajda a társadalmi züllés képét — egy kozmikus züllés víziójává vetítette ki. Alfréd álma megfejti Vajda bizonyos filozófiai témáinak valódi értelmét. A kozmosz eszerint *néha* jelkép is, a kortársi társadalom jelképe, a világkataklizma pedig a társadalmi kataklizmáé. Ez utóbbinak látványa az *Alfréd regényével* oly rokon módon bontakozik ki a *Sodomában* is; ez a költemény csak a társadalmi züllés képét tágítja szélesebbre, s szűkszavúbbra fogja a pusztulását („Kéj lesz nekem e gyilkos tűz-zuhany; Szemlélni, hogy rémül a gyáva gaz!"...) — de lényegében itt az álom-fejezet tartalma ismétlődik (pl. a megtörtént dolgok eltörölhetetlensége stb.). Mindez éppúgy Vajda társadalmi helyzetével, sorsával függ össze, mint magának a Gina-szerelemnek kínjai is, melyek bizonyos időn túl szinte jelképesekké, Vajda és a világ viszonyának megjelenítőivé váltak.

Az utolsó nagy versek, az *Est-harang*, a *Hosszú éjjel* még egyszer összefoglalják a filozófiai tematikát, lét, anyag, végtelenség kérdéseit — de már csak az életből távozni készülő ember módján. Mégis, ezekben a költeményekben

is uralkodó marad az a motívum, mely egyébként e korszak valamennyi költeményében benne rejtezik, létrejöttüket magyarázón, s egyben a legkülönbözőbb tematikák *társadalmi* értelmét megvilágítón : a magány motívuma. Vajda 80—90-es évekbeli költészetét — sőt, bizonyos mértékben már az 50-es évekbelit is — a magány magyarázza. Ugyanez : a politikai írásaiban helyenként megmutatkozó torzulásokat is. Vajda világnézetileg elszigetelt helyzetben van — a fiatalok irodalmi ellenzéke nem nyújthatja számára azt, amit Petőfi számára a radikális, fiatal értelmiség és az átalakulás után áhítozó, forradalomra érett ország közvéleménye nyújthatott. Helyzete sokban emlékeztet az *Őszikék* Aranyának helyzetére, akinek utolsó, nagy lírai fellobbanása ugyancsak a magányosság jegyében áll. Ez a magány Arany lírájában csendes melankóliával és valamely halkszavú keserűséggel jelentkezik, de ettől csak még inkább súlyosnak érezhetjük. Kettős magány ez : a 67 utáni Magyarországgal szembeni idegenségét még megtetézi a kapitalizálódó fővárosban, a *Hídavatás* ábrázolta valóság láttán érzett magányossága. Az *Őszikék* — és a 80—90-es évekbeli Vajda versek alapélménye sokban közös. De természetesen, ez az alapélmény két egészen másfajta költői vérmérséklet színezésében-formálásában kerül kifejezésre.

Láthattuk már, hogy Vajda költészetében mekkora fontossággal bír a magányból kitörés vágya. Épp azért, mivel nincs *hová* kitörnie : ez a vágy többnyire kozmikus látomásokban, vagy filozófiai töprengésekben elégül ki. Azt gondolhatnók, hogy Vajda költészetét emiatt az elvontság veszélye fenyegeti. Attól tarthatnánk, hogy szenvedély-hiperbolái, érzelmeinek mértéktelen, végletes felfokozásai végül is a szenvedély embertelenné válásához vezetnek — mint Baudelaire-nél. A veszélyek, melyek Vajda költészetét fenyegetik, mégis, nagyobbrészt hatástalanok maradnak. Nem úgy, mint Komjáthynál, akinek bölcseletisége végül is a teljes elvontságba torkollik. Vajdánál, 1848—49 örökösénél azonban a közéleti hivatástudat, mely sohasem sorvad el, sőt

újabb és újabb indulatos kitörésekben nyilvánul meg: nagyban hozzájárul ahhoz, hogy költészete a valóság forrásaiból meríthessen. Vajda költészetének alakulását — magánya szabja meg ugyan, s mindvégig lázad, ágaskodik ellene. Arany nem lázad — de még ő is a csendes tiltakozás, a vád fojtott hangját hallatja. 1848 nemzedéke ebben gyökeresen különbözik a nyomukba lépőktől.

A magányos Vajda tehát a bölcseleti téma egy részében egy közvetett jellegű lírát teremt meg, mely azonban a költő sorsának, társadalmi helyzetének kifejezését is tartalmazza. Vajda filozófiai költészetének nagy része: *lázadó költészet*, — ha nem is épp forradalmi. Ez a lázadás hol egy társadalmi-kozmikus kataklizma képében lobban föl, hol pedig a világegyetemnek, a végtelennek odakiáltott, tehetetlenül számonkérő indulatokban. De: „*Mint az adós, fizetni képtelen, Szégyenkezőn süket a végtelen...*"

Arany és Vajda e magányossága, mely különösen a 67 utáni korszakban mélyül el, lehetetlenné teszi, hogy akármelyikük is valóban népi-nemzeti költészetet teremtsen. Az az irodalmi iskola, mely magát „nép-nemzetinek" nevezi, csak nevében ilyen — de tartalmában a 48 előtti, valódi népiességnek merő megtagadása. Aranyt ezzel az iskolával azonosítani egyebek közt amiatt is helytelen, mivel lírája az *Őszikék*-korszakban épp a magányosság, az irodalmi és társadalmi társtalanság jegyében áll. Vajda pedig azért nem képes „átfogó és forradalmi új népiességet" (Révai József) teremteni, mivel teljesen magányos és elszigetelt a helyzete — a parasztsághoz, ahogyan azt Komlós meggyőzően bizonyítja, nincsenek kapcsolatai, a munkásság felé pedig csak tapogatódzik. Vajda költői és politikai álláspontja ellenzéki volt ugyan — de, ahogyan erre Révai József rámutat: „Nem tudott a jelen népi törekvéseire támaszkodva a fejlődés igazi hatóerejévé válni". 1848—49 örökségének az a sajátos képviselete, melyet Vajda megvalósított, épp a forradalom lehetetlenségéről alkotott vélekedés miatt szült magányosságot szükségképpen.

Vajda költői magatartása két újfajta líra-típusban nyer hasonnemű kifejezést: a látomás-lírában és a hangulatlírában. Az utóbbi nemcsak az érettebb korszak olyan költeményeiben jelentkezik, aminők az *Őszi tájék* vagy a *Nádas tavon*, hanem pl. a *Sirámok* I. strófáiban is. Ez a hangulatiság gyökeresen különbözik az Aranyétól, vagy Tompa néha oly intenzív légkör-teremtő művészetétől. Emezeknél modernebb, zaklatottabb — intellektuálisabb színezetű, s méltán szolgál példaként Reviczky számára. Vajda látomáslírája a Vörösmarty-hagyomány folytatása és megújítása, de a romantika festőiségétől mentesen, szűkszavú és erőteljes evokációk módján. Vajda költészetének ezek az elemei és jellegzetességei idegenek Gyulaiéktól, akiknek számára már nem az élő, továbbfolytatódó és folytatódásában megújuló — hanem a merevvé, mozdulatlanná dermedt hagyomány az irányadó.

Vajda költészete, csaknem valamennyi törekvésében, új utat képvisel. Még akkor is, amidőn kevéssel Arany László után maga is a verses-regénnyel kísérletezik. Vajda novellái, a maguk klasszikus igényű, anekdotaiságtól mentes formáikban egy, a Jókaiétól eltérő elbeszélő művészetet érvényesítenek. E novellák művészi színvonala nem igen jelentős — az *Egy bolond, aki szeret* kivételével, melyet azonban szintén leront a befejezés sablon-romantikája. Vajda két verses regénye közül mégis a *Találkozások*, Arany László műve mellett, a legjelentősebb kísérlet egy olyan ábrázoló művészet létrehozására, mely kortársi típusokat és kor-hőst mutasson be. A kortársi regényirodalom — és elsősorban Jókai — nem erre törekszik. Jókai realizmussal elegy romantikája egy-egy nagy eszme harcát festi, nagy eszmék hordozóinak hősi küzdelmeit. Jókai festésmódja pátoszban és színekben gazdag. Hősi jeleneteinél nem kevésbé színesek és gazdagok „hétköznapjai", melyeknek a humor, vagy az életkép-művészet ad csillogást. De ez a fajta irodalom a 70-es évektől kezdve mintegy csak mellékesen érinti azokat a kevéssé „regényes" témákat, melyek az ábrándtalan,

sőt kiábrándító mindennapokban teremnek — azokat a témákat, melyeknek jellegzetessége épp abban áll, hogy szereplőik nem tudnak hősökké válni. Az Anyégin-problémát az orosz irodalom a költői regény műfajában fejezte ki először, de csakhamar a kritikai realista prózaregény egyik középponti kérdésévé avatta. Arany László és Vajda János is „korunk hősét" kívánják bemutatni, aki éppen nem hős — és Hűbele Balázs, vagy Örvényi Andor sorsa, története főként kesernyés pátosz-mentessége miatt szorul a bemutatás *költői* módjára, hogy a verses forma, a költői előadástechnika pótolhassa mindazt a poézist, ami magából a témából hiányzik. A Jókai kialakította regényírói módszer mit sem tudna kezdeni ezekkel a „nem regényes" témákkal. A magyar irodalom sajátos viszonyai közt ezek a témák egyrészt banálisaknak — másrészt azonban mégis, időszerűeknek mutatkoznak. A verses regény tehát azért kínálkozik kifejezésükül, mivel formája, előadásmódja által e témák bizonyos jelentőséget, költői hangsúlyt nyerhetnek. A verses regény nálunk egy ideig a klasszikus kritikai realista regény formáit pótolja — és elő is készíti némiképp. A verses regény jó ideig az egyetlen *külön út* — a realizmussal elegy romantikus regény mellett.

Ezen a külön úton tesz néhány jelentős lépést Vajda is. A *Találkozások* hősének sorsa az Anyégin-kérdést jeleníti meg hazai viszonyok között, s e viszonyokra jellemző módon. Örvényi Andor, aki igaz és mély érzésekre éppúgy képtelen, mint Puskin hőse — csalódottságában, érzékiségében, ingatagságában valóban a kor szülötte, koré, mely a valódi nagyság előtt mind kevésbé kedvező pályát nyit meg. Puskin mélyebbre tud nyúlni, midőn Anyégin jellemének és sorsának társadalmi eredőit megmutatja. A *Találkozások* nem nyújt oly „enciklopédikus" képet a magyar világról, mint az oroszról az *Anyégin* — habár nagyonis méltányolnunk kell a fővárosi élet néhány jelenetének friss és költői ábrázolását, melyekre Komlós felhívja figyelmünket. Örvényi Andor előtt még fel-feltűnnek a hazáért, a közösségért vállalandó

feladatok („Ha csak az inged ujját rázod, Szegény hazádat fölruházod Több fénnyel, mint vért tőle most Elszívnak — rablók, koldusok.") — de „korunk" ily hősének sorsa mi egyéb lehet, mint: „Élő, halott, vagy — rettegek! — Tán mindkettő —"... Vajda eleve a kor-típus vonásait keresi Andorban — csüggesztő, reménytelen vonásokat. Hűbele Balázs és Örvényi Andor párhuzamában egy nemzedék kiégettsége, elégtelensége derül ki. Bizonyos mértékben azonban önarckép is Andor, s épp elegendő részt nyernek benne Vajda vágyai, kudarcai, sőt magánya. A dezillúzió története ez a verses regény is,akárcsak Arany Lászlóé, de a kiábrándulások, a kudarcok folyamatai itt sokkal inkább benső, érzelmi területeken játszódnak le. Emiatt azonban Andor sorsa nem válik kevésbé jellemzővé, egyénisége nem mutat kevésbé a korviszonyok valóságára. A kiábrándulásnak az a tematikája, mely az európai irodalmon végigvonul a század második felében, Flaubert-nél éppúgy, mint magyar kortársainál, a megcsalatkozott szenvedélyek hamujában otthonos. A *Találkozások* egész szenvedélykoncepciója túl van már a romantikán, éppúgy, mint az *Érzelmek iskolájáé* is. Vajda nem ok nélkül utal a bevezetőben a romantikus tematika idejétmúltságára: „S a vadonerdő s fellegvára Ma már csak egy üres keret. Bősz vadja, hőse — képe tárgya — Belőle régen kiesett." Pedig az a szenvedély-kultusz, mely költői távlatokat nyit e történetben, mégiscsak a romantika maradványa — de olyan maradvány, mely lassan megsemmisülőben, mert kor és érzelem, jellem és szenvedély egymással mindinkább ellentétbe kerülnek. A lángolás kihunytát, a parázs elhamvadását megmutatni: ez sikerült Vajdának a *Találkozások*ban, s a sikert ő az elemző módszer finom és gyengéd alkalmazásának köszönheti. Analitikus mű is a *Találkozások*, akárcsak általában, a kor verses regényei; Arany László és Vajda olyasmit oldanak meg, ami nem sikerült Kemény Zsigmondnak, az analitikus regény első magyar kísérletezőjének. Ami Keménynél körülményes boncolás — épp az nyer könnyebbséget Vajdánál és Arany Lászlónál, a költői

forma jóvoltából. Az érzelmi élet költői bemutatása, benső drámák lejátszatása, a jellem, a szív „titkainak" feltárása: ezekkel a megoldásokkal viszi előbbre Vajda és Arany László verses regénye a magyar elbeszélőművészet realizmusának kialakulását.

Komlós könyvének egyik legfontosabb és legsikerültebb fejezete Vajda művészi eszközeivel foglalkozik. Különösen újszerű és úttörő jelentőségű a Vajda képalkotó művészetével foglalkozó fejezet, mely mindvégig szem előtt tartja az olykor irreális víziók, hasonlatok, metaforák alapjában realista funkcióját. Általában, a könyv záró fejtegetései sok helyütt világosabban fogalmazzák meg Komlós Vajda-értékelését, mint a korábbi elemzések. Azok a kérdések azonban, melyeket a monográfia az 50-es évek, vagy Vajda „sovinizmusa" kapcsán nyitva hagy, megzavarón hatnak ki az életmű végső értékelésének összhatására. Akadnak, akiknek szemében Komlós műve „apologetikusnak" tűnhetik, amiért Vajdát — helyesen és jogosan — 1848—49 örökéseként méltatja egyrészről — másrészről azonban a 49-es nézetek „revíziójáról" és „sovinizmusról" szól anélkül, hogy ezeket a látszatra oly kiáltó következetlenségeket megmagyarázná. A monográfiát valójában amiatt kell hibáztatnunk, mivel az 50-es évek jelenségeiből helyenként elfogadhatatlan következtetéseket von le, és a Vajdánál fellépő későbbi, torz jelenségeket nem származtatja abból a 48—49-es örökségből, mely a 67 utáni viszonyok közt, s a forradalmi lehetőség reményétől megfosztottan, néha csak töredékesen, fátyolozottan, ellenmondásosan tudott érvényesülni. Komlós helyes tételei Vajda demokratizmusáról, 48—49-es hűségéről stb. emiatt tűnnek föl az apologetizmus színében azok előtt, akik csak a monográfián gondolkodnak el, s nem egyszersmind Vajda művén is.

Hiánytalanul egyet kell értenünk Komlósnak azokkal a tételeivel, melyek műve végkövetkeztetéseiként leszögezik, hogy Vajda a „48-ban félbenmaradt polgári átalakulás sürgetője egy korban, amely már sokallta és lebontani igyeke-

zett annak addig végrehajtott mértékét is. A feudális maradványok szenvedélyes ostromlója a 67-es Magyarország társadalmi rendjének tagadója egy korban, mikor az még szilárdan állt" (331. l.). Amikor Komlós egyes korábbi fejtegetéseit kétségbevonjuk, amiatt tesszük ezt, mivel e fejtegetések nemcsak a helyes végkövetkeztetéseknek mondanak ellent, hanem a tényeknek is. Pedig a végkövetkeztetések olyan téves közhelyeket is megsemmisítenek, aminők pl. a Vajda pesszimizmusáról szólók; e kérdésben Komlós jól látja, hogy Vajda szemlélete „nem pesszimizmus, hanem inkább kritikai magatartás volt" (330. l.).

Sajnálatos viszont, hogy Komlós néha készpénzként veszi az olyan szellemes, de nem különösebben mély ötleteket is, aminő pl. Ignotusé, Vajdáról az „utolsó romantikusról". Komlós Vajdát romantikusnak tekinti oly értelemben, hogy „költészet-ideálja a romantika korában alakult ki, s abban az értelemben mindvégig megmaradt a romantika hívének, hogy mindig a nagy lelkek jelentős megnyilatkozásai vonzották" (240. l.). Ezt a megállapítást alátámasztani látszik a *Kóros áramok* kifejtette nagyság- és fenség-igény — de ez alapon Petőfi és Arany művének egészét romantikusnak kellene minősítenünk. Tagadhatatlan, hogy Vajda művében nemcsak az 50-es években (pl. *Elítéltek éjjele* stb.), de a 70-esekben is (pl. *Ártor és Ida* stb.) felbukkanak a romantika rekvizítum-elemei, de ezek már nagyonis idejük múltaknak látszanak, és kirínak a Vajda-életmű egészéből. A romantikus sablonok használatát a novellák egy részében ugyancsak nem tekinthetjük Vajda igazi hangjára jellemzőnek. És ha Komlós szerint Vajda romantikájának igazi tartalma: „Ragaszkodás ahhoz a tüneményes hősi világhoz, amelyet 48-ban megcsodált, elzárkózás az elől a világ elől, mely Világos után terpeszkedett el nálunk, tagadása a kisszerű és korrupt polgári életnek s a megalkuvásnak" (241. l.) — úgy vele ellentétben azt kell mondanunk, hogy Vajda 48-as ragaszkodásának nem egy romantikus, hanem egy *kritikai* magatartás a

szülötte. Vajda nem idézi meg a hőskor eszményített, pátosszal gazdag alakjait, mint Jókai — hanem a nemzet vezető osztályát, a középnemességet látja olyannak, mint senki a kortársak közül. Amikor Vajda az *Egy honvéd naplójából* című írásában, vagy Petőfire emlékezéseiben a nagy kort megidézi — mennyire elüt módszere a romantikáétól, menynyire higgadt marad, sőt, csaknem szárazon tárgyilagos — de ez a száraz tárgyilagosság szinte erőteljesebben, szemléletesebben idézi meg 48-at, mint a romantika himnuszai. Vajda az apró részletek bensőségével, valóságával támasztja fel a hőskort, s eszményképe az a Petőfi marad, aki — emlékezései szerint — a legindulatosabb, legszilajabb mondanivalót is csaknem mozdulatlan, mindvégig fegyelmezett arccal és test-tartással tudta előadni. Ezt a „klasszicitási" eszményt ismerhetjük fel Vajda előadásmódjában is.

Vajda költői magatartását aligha állíthatjuk párhuzamba a nagy romantikus költőkével — Hugo éppoly idegen tőle, mint Lamartine vagy Musset. Vajda tudatosan küszöböli ki költészetéből a retorikát, a romantika egyik legnemesebben jellemző elemét. Igaz, Vörösmarty öröksége is őbenne folytatódik — de épp a romantika emfázisától, végletes festőiségétől, retorikai bonyolultságától mentesen. Vajdánál a romantikus eszményítés ellenkezőjére nyújt példát pl. két verses regénye, de egész novella-termése is. Míg a romantika költőinek egyrészénél az ihlet forrásává épp a magány elfogadása, az „elátkozottság" bélyegének fennen hirdetése válik — addig Vajdánál a magány elleni tiltakozás, az elszigeteltségből való kitörés vágya, a börtönfalaknak nekifeszülő indulat teremt ihletet.

Annak ellenére, hogy Komlós alapjában helyesen elemzi Vajda művészi eszközeit, megállapításai közül némelyiket vitatnunk kell. Így elsősorban azokat, melyek Vajda képeinek konkrétságát vonják kétségbe, melyek azt állítják, hogy Vajdának „alig van szeme a külvilágra, csak nagy vonásokban veszi tudomásul, a lényegét felfogja, de a tárgyi részletek nem érdeklik. A természet részletei sem. Mélyen

átérzi annak hangulalatait, de képeit szinte öntudatlanul raktározza el magába. A dolgokról nem megfigyelései, hanem látomásai és gondolatai vannak" (296. l.). Komlós itt nem veszi tekintetbe Vajda költészetének hangulat-idéző jellegét, s még kevésbé azokat az apró, jellemző jegyeket, melyek oly bensőségesen idézik föl egy-egy táj, vagy környezet valóságát. Vajda költészetét, ismételjük, nem egyszer fenyegeti az elvontság veszedelme — de Vajda mégsem válik elvonttá. A *Nádas tavon* valóban nem az aprólékos megfigyelés, a pedáns leírás révén eleveníti meg egy hangulat, egy környezet realitását, hanem néhány atmoszféra-idéző mozzanat megragadásával. De hisz a leírás, a környezetrajz egész technikája is mennyit változott pl. a század első fele óta. Mennyire más pl. Flaubert környezet-elevenítése, mint Balzacé. Az utóbbinak lajstromozó leírásával szemben az előbbi már mennyivel inkább hangulatok teremtésére, egy-egy kép leglényegesebb, leginkább atmoszféra-teremtő elemeinek kiragadására törekszik. Semmiképp sem hihetjük, hogy Vajda megmarad az általánosságokban, a valóság elvont jelzésében. A *Találkozások* üde utalásait a kortársi főváros életére maga Komlós említi. De mennyi szűkszavú, pontos valóságidézés eleveníti meg a Balaton-part mezőinek „játszi árnyait", a bikoli erdő „szentegyházi néma csöndjét", a sikáros partot, a fákra szálló „holló éjt", a Körönd vasárnapi hangulatát, a kikötőből induló hajó előkészületeit, a toronyból elhangzó óraütést, majd az utolsó csengetést stb. Vajda képeinek szűkszavúsága nem hogy csökkentené, de inkább kidomborítja konkrétságukat. Ugyanakkor azonban a Vajdánál itt-ott megmutatkozó kép-láncolatokat (gondoljunk az *Alfréd regényére*), egy-egy hasonlatnak a hasonlított tárgytól való teljes elszakadását, vagy éppen a képeknek azt a „négyes ikrét", melyről Komlós is szól (299. l.): nem annyira jellemző eljárásnak, mint inkább művészi hibának érezzük. Vajdának ilyen képei sem köl-

tőiekké, sem megragadókká nem tudnak válni — az ő igazi hangja a tömör, sommásan utaló képekben van otthon.

Arra is fel kell figyelnünk, hogy az erőteljesebb, gazdagabb kép-alkotás Vajda későbbi korszakában ismerhető föl; az 50-es évek költeményeiben ez a kép-alkotó művészet viszonylag ritkább. A népdalszerűség, mely e korszakban még fontos helyet foglal el Vajdánál, az ő sajátos kép-alkotásának kevésbé kedvez. Kivételt az olyan képek jelenthetnek, mint pl. az erdőégésé, mely ugyancsak konkrétságával kap meg bennünket.

Komlósnak igaza van abban, hogy Vajda kép-művészete átmenet a Petőfi—Arany-féle kép-művészet és Ady szimbolizmusa között. Tegyük hozzá, hogy Vajda költészetét, egészében is a szimbolizmus egy korai, még kialakulatlan, inkább csak ösztönösen megsejtett-kitapintott alkalmazásának tekinthetjük. Olyan költészetnek, melynek témái (Gina, a világegyetem) is szimbolikus jelentéssel bírnak helyenként — illetve, jelképes mellékjelentéssel, a közvetlenül kifejezni kívánt mondanivaló szomszédságában. Ugyanakkor nem érthetünk egyet Komlósnak olyasféle összevetéseivel, melyek pl. Arany stílusát épp a hasonlatok csekély száma, illetve „rövid jelzésre szorítkozó" jellege miatt választják el Vajdáétól (302. l.). Vajda képeinek tartalma, színezete ugyancsak elüt Petőfi és Arany képeitől, metaforáitól. De magának a Vajda-féle kép-alkotásnak *módszere* sokban hasonlatos az övékhez. *Az apostol* képeinek merészsége, s ugyanakkori egyszerűsége olyan módszerre figyelmeztet, mely Vajdához a Vörösmarty-féle eljárásnál közelébb áll. És Arany sem szorítkozik ép a „rövid jelzést" nyújtó képekre; gondoljunk a *Buda halála* csodálatos, de csaknem indokolatlanul kitáguló, betétnek is illő hasonlatára: „Mint szellő ha fogan,..." stb.

Komlós monográfiájának egyik legfőbb erénye a filológiai fantázia, a kutatói leleményesség. Kár, hogy helyenként apróbb pontatlanságok zavarják meg biztonságérzetünket, mellyel különben tényeit, adatait fogadjuk.

Így pl. Vajda 1849-es debreceni tartózkodásának időpontját az *Egy lap a Kossuth-irodalomhoz* című cikk alapján állapítja meg — s ugyanakkor nem veszi észre, hogy a cikkben említett epizód (egy huszárcsapat Kossuth általi felavatása) az *Egy honvéd naplójából*-ban (*Ö. M.* 1453. l.) is szerepel, ahol Vajda még az esemény dátumára is emlékezik („körülbelül februárban, 1849"); hasonlóképp sajnálatos, hogy a Vajda-művek bibliográfiájából, mely első ízben rendezi hitelesnek elfogadható kronológiába a költeményeket és cikkeket, kifelejt olyan műveket, melyekről pedig a monográfiában bőven van szó. Így pl. hiányzanak a művek jegyzékéből a *Gonosz házasság* (1848), az *A szerencséhez* (1850); a prózai művek jegyzékéből hiányzik a *Széptani levelek* (1861), de hiányzik egy jó része azoknak a cikkeknek is, melyeket pedig Komlós válogatott ki első ízben, a monográfiánál korábban megjelent kötetében (Vajda János válogatott politikai írásai, Budapest, Művelt Nép, 1954). Ezeket az apró hibákat egy újabb kiadásban ki kell igazítani.

Komlós Vajda-monográfiája jelentős tudományos alkotás, még vitás helyeivel is. Ezek a vitás helyek abból származnak, hogy Vajda plebejus szemléletét, 1848—49-es örökségét, továbbá magányos, elszigetelt helyzetét, melyet egyrészt 48—49-hez ragaszkodó hűsége, másrészt pedig a forradalom lehetetlenségéről kialakított vélekedései magyarázhatnak, nem gondolta végig elég következetességgel, s nem fogadta el az egész Vajda-életmű alapjául. Ezt az életművet csak 48—49 örökségének az új korviszonyokkal támadó összeütközéseiből lehet megérteni — illetve abból, hogy ez örökség két legfontosabb tartalmát, a társadalmi átalakulást és a nemzeti függetlenséget — a forradalom lehetetlenségéről alkotott felfogása miatt — *együttesen* követelni Vajda már nem képes. Az, hogy Komlós helyenként Vajda tudatos, programszerű revízióival számol — ahelyett, hogy világnézetének kényszerű útkereséseivel, majd pedig e világnézet lassú „elhalványulásával" (Révai József) számolna: eleve az értékelések olyan kettősségéhez, nem-

egyszer ellentétességéhez vezet, mely a végkövetkeztetések, a „mérleg" tételei közt megzavaróvá válik. Ily módon kerülnek egymást cáfoló viszonyba olyan megállapítások, mint a már idézett helyes tétel a „feudális maradványok szenvedélyes ostromlásáról" stb. (331. l.) — és olyan untig ismételt, téves megállapítások, mint az, hogy Vajda politikai költőként „csak kiváló, de megszegett ígéret maradt" (melynek tényszerűségét is cáfoltuk már) — továbbá olyan tételek, hogy Vajda „a hősi és vidám, életszerető, de nemzetéért meghalni kész ember a haláltól félő, a megsemmisülést kívánó, a közösség szeretete helyett végül már csak boldog szerelmi percekre vágyó, komor, magános ember lett" (uo.) — valamint az olyan értékelések is, mint pl.: „Lírájának magva kétségkívül egészséges, harcos, plebejus lénye; de erre ráborult a halál, a magány és az erotika gondolatainak burka" (332. l.) stb. Nem azt kérjük számon Komlóstól, hogy Vajdát forradalmárnak mutassa be Világos után, vagy 67 után — de azt, hogy a „halál, a magány, az erotika" témáiban is lássa meg azt a plebejusi magvat, mely a korviszonyok elleni lázadásban, tiltakozásban hozta meg e költészet termését.

Vajda politikai nézetei nem ugyan elv-feladások, de kényszerű, átmeneti torzulások számos nyomát mutatják. Lírája, lírai magatartása azonban mentes bármiféle torzulástól, s Petőfi után, Ady előtt valóban a legtisztább költői hang, mely egy politikai-társadalmi körülmények megszabta, *egységes* életérzést a szerelmi, a politikai, a filozófiai költészet *más-más/éle* témáiban, s mégis, *egyazon* indulattal, *egyazon* nagy, ihlető kényszertől hajtatva fejez ki.

KÉT JÓKAI-TANULMÁNY

Jókai életműve gazdag és bonyolult örökségként maradt korunkra — örökségként, melynek éppúgy vannak romlékony elemei, mint maradandók, éppúgy akadnak egzaltált, fülledt lapjai, mint a lelkesítő romantika és az életerős realizmus fényeiben pompázók. Jókai művének egy részéből lelkesedést és hősiességet, bizakodást és életerőt fogunk mindig meríthetni. Ez életmű legjelentősebb része frissítő, éltető, vért buzdító táplálék marad számunkra, melynek ereje beköltözik a szívbe, a lélekbe, hogy tettekre serkentsen, örömet fakasszon.

Jókai írói tehetségének kibontakozása olyan korszakra esik, mely épp legnagyobb alkotóink számára a tapogatódzás, az útkeresés — néha pedig az útvesztés korszaka volt. A forradalom és szabadságharc bukása után, a kiegyezést övező időközben, s az imperializmusba való átmenet idején kibontakozó Jókai-életmű mögött az útkeresést éppúgy megtalálhatjuk, mint az útvesztést. A történelem teremtette más-másféle helyzetekben Jókai is hol határozottabb, tisztább — hol pedig ingadozó módon foglal állást.

Jókai egész életművét 1848—49-hez való viszonya szabja meg. Ez a viszony hat ki olyan műveire is, melyeknek témája a szabadságharccal és forradalommal nem közvetlenül kapcsolatos. Jókai legmélyebb élménye: az ország átalakulása volt — az a folyamat, mely a régi, a patriarkális-nemesi Magyarország helyébe az újat, a polgárit léptette. Ennek az élménynek középpontjában pedig 1848—49 áll. Ha valahol hitelesnek, élettel teljesnek érezzük Jókai sajátos, részint romantikus, részint realista ábrázolóművészetét: úgy az olyan lapokon, melyek az újjal *már* terhes régi országot, az *épp* megszülető újat, az újnak a régivel vívott

harcait állítják elénk. *Maga* az új ország, a kapitalizmus kialakuló világa, az új polgárság élete, az új társadalom mozgása és stílusa: már sokkal idegenebb tőle. Komáromról hitelesebben, ízesebben és színesebben tud írni, mint az új Budapestről. *Az aranyember* világa közelébb hozzá, mint a *Gazdag szegényeké*. Kárpáthy János kastélyában, sőt Mindenváró Ádám kúriáján is otthonosabb, mint Lemmingék vagy Theudelinda grófnő szalonjában. A régiben *már* megmutatkozó új iránt szeme fogékonyabb volt — mint a *valóban* létrejött új iránt. Ez utóbbit helyesen — csak kritikailag lehetett volna ábrázolnia. De ezt a kritikát mindig is elhomályosítja benne a megtett nagy út miatti elégedettség. A 67 után megszületett ország csüggesztő jelenségei láttán mindig arra az emelkedésre gondol, melyet mégis megtett az ország, a hűbéri korszak elmaradottságához, parlagi viszonyaihoz képest. Ezt az emelkedést hirdeti az *És mégis mozog a föld*ben, sőt a *Rab Rábyb*an is. Pedig egy ideig tudja és látja (különösen a 75 előtti években), hogy a reformkor és 1848—49 nagy ígéreteiből, lehetőségeiből többet is valóra lehetett volna váltani. De csak annál inkább védekezik ama csalódottság és kiábrándultság ellen, mely a fiatalabb nemzedékeket hatalmába keríti, és Arany Lászlót, majd később Tolnait, Iványit stb. már bizonyos mértékű kritikai realizmusra ihleti meg. Jókai kiábrándultsága majd inkább csak megzavarodással, s művének hanyatlásával jár. Amikor néha rádöbben *(Az élet komédiásai)*, hogy a 67 utáni világ nem kedvező környezet az ő hős-eszményének — Zárkány Napóleont csak egy szerelmi dilemma alkalmán képes ebből a világból kiszakítani. Zárkány nem a korral — hanem a maga szerelmével és boldogság-igényével kerül összeütközésbe.

Jókai alapvető, nagy élménye közös a kor nagy alkotóiéval. Petőfi közvetlen környezetéből, legszűkebb baráti köréből ő és Arany János bontják ki pályájukat Világos után. Aranynál is, Jókainál is döntő az a mód, ahogyan 48—49-hez hűek próbálnak maradni. Egyikük hűsége sem tekinthető a Petőfi-örökség egyenes továbbfolytatásaként — de mind-

kettejük magatartásának lényege: a hűség, vagy legalábbis a hűségre törekvés. De lehet-e valaki 48—49-hez *igazán* hű másként, mint Petőfi, Kossuth, Táncsics módján? Arany is, Jókai is *másféle* módon hűek. A 48—49-hez való hűség egy népi-plebejus demokratizmushoz való ragaszkodást feltételez — márpedig ennek tartalmai még Aranynál is többé-kevésbé hiányosak Világos után. Maga Jókai pedig már 48 előtt is csak egy polgári-liberális demokratizmus talaján áll — és erről a talajról ugyan jó ideig igenleni képes még Világos után is mindazt az újat, amit 48 hozott, de épp 67 körül ez a talaj nagyonis ingataggá válik talpa alatt. Petőfi számára — és bizonyos mértékben Arany számára — törés, forradalmi szakítás volt 48—49: nem csupán a hűbéri múlttal, de a reformkori előzményekkel is szakító cselekedet. *Az elveszett alkotmány* Arany Jánosa a maga népi nézőpontjáról a nemesi liberalizmus harcait kiábrándultan, elutasítón szemlélte már 1845-ben is. De Jókai már 1848 nyarán csak azt volt képes elfogadni a forradalomból — ami a reformkorral összecsengett belőle. Ezt az összecsengést olvasta ő ki 48—49-ből a *Nábob* és *A kőszívű ember fiai* megírása idején — és, bármily meghökkentően hangzik, a 67 utáni országot is egy ideig a reformkori, szabadságharcos Magyarország folytatásának hitte. Az ő szemében Jenőy Kálmán és Ráby Mátyás is e Magyarország előharcosai, úttörői voltak.

Arany János Világos utáni szemléletében a tragikum vonása válik fokozatosan uralkodóvá. Jókainál viszont az illúziók jutnak uralomra. Illúziók, melyekkel egyrészt erőt, bizakodást kíván önteni a levert országba — másrészt azonban igazolni akarja azt az utat, mely szerinte forradalom nélkül vezethetne kibontakozáshoz. Jókai egész szenvedéllyel igenli egy szabad, fejlett és boldog ország jövőjét, egész hitével lángol is érte — csak épp azt nem képes észrevenni, hogy ettől a jövőtől hazája Világos után mind inkább távolodik. Arany lelkét mindvégig megüli a vereség gyásza, a kétely, az aggodalom, a szorongás — Jókai kedélyét vi-

szont az abszurd és indokolatlan bizakodás illúziói borítják rózsaszínbe, sőt, valamely egzaltált hangulatba is.

Jókai életművében nagynak és maradandónak azt a törekvését érezzük, hogy 48-hoz hű maradjon; ezt a törekvését annyi téma, annyi hős-alak, epizód, környezet és szenvedély lehelli magából. Velük szemben azonban ott áll nem egy engedékenység, ingadozás is — nem egy gyanútlan ábránd és szemethunyás a tények, a valóság mind sürgetőbb, mind nyugtalanítóbb kérdései fölött.

1

A Jókai-évforduló indokolja, hogy a korábbi évtizedek legfontosabb Jókai-képein végigtekintsünk, hisz Gyulai, Péterfy és Mikszáth értékeléseiből sokkal több él ma is köztudatunkban — sokkal több olyan vonás, melyek az igazi Jókai arcát elleplezik, semmint felettük napirendre térhessünk. Amikor Gyulai Pál meglehetősen türelmetlenül és értetlenül korholja Jókait, korántsem azt a társadalombíráló, kritikai realizmust kéri számon tőle, melynek első jelentkezéseire a reformkorban lehet fölfigyelnünk. Eötvös két nagy regényében a kritikai realizmus jelentős alapvetéseit tarthatná számon a Világos utáni, 67 utáni korszak — de ez alapokon jó ideig semmi sem épül. Igaz, Jókai reformképében fel-felbukkannak az eötvösi ábrázolás elemei, csakhogy annak kritikaiságát már romantikus fényekbe borítón. Igazában még a hűbéri viszonyokat helyenként bíráló Jókai is éppoly kevéssé folytatja Eötvöst — mint Kemény Zsigmond. Amikor ez utóbbi valamely kesernyés, tragikus „önismeretet" hirdet — amikor álmokat, délibábokat kíván elhessegetni, s a történelmet, a társadalmat vak, fátumszerű erők káoszának mutatja: valójában Petőfi

és 48—49 történelem-képét utasítja el. Amikor Kemény a végzet „kiszámíthatatlan" csapásai elől egy kétségbeesett „józanságba" menekül: magatartása mélyén 48—49 útjának, Kossuth útjának feltétlen elutasítása rejlik. Kemény művéből viszont Gyulai valamiféle „korlátozott", főként a jellemrajz, a szenvedélyfestés stb. „hitelességében" megmutatkozó realizmus elveit vonja ki. És amikor ez elvek nevében türelmetlenül — néhol pedig, mint az *És mégis mozog a föld* esetében: értetlenül — Jókainak támad: *még* őbenne is Kossuth „veszélyes" emléke, hatása ellen hadakozik. Amikor Gyulai az ábrándot, a délibábot kárhoztatja Jókainál — a mi szemünkben azt is elismeri, hogy Jókai *valamit* ébren akar tartani abból a tűzből, melyet valamikor Kossuth gyújtott föl. Ő maga fejezi ki ezt a legvilágosabban 1875-ös bírálatában, melyet a hírlapíró Jókairól ír: „Azonban egy nagy illúzió sokáig elvakította. Azt hitte, hogy Kossuth éppen oly nagy államférfiú, mint izgató, s az izgatásaival felköltött forradalmi erő vezetni is képes valamely eredmény biztosítására" (*Bírálatok*, 1861—1903. Budapest, 1912. 141. l.).

Amikor azonban Gyulai olyasmit vet Jókai szemére, hogy ő „mint politikai hírlapíró, a forradalom szülötte", és hogy „Lamennais-féle modorban dicsőítette a forradalmat, s lelkesítette az ifjúságot és nőnemet" (uo. 134—5. l.), nem szabad e „vádakat" szó szerint elfogadnunk. Jókai 67 után több ízben hangot ad Kossuth iránti csodálatának, és keresi is a kapcsolatot az emigrációval — de annak csak olyan tagjaival, akik letértek Kossuth útjáról (pl. Perczel, Csernátony). A Kossuth irodalmi kapcsolatait feltáró kutatás pedig (l. Csabai Tibor tanulmányát kéziratban) Kossuthnak Helfy Ignáchoz és Szana Tamáshoz intézett levelei nyomán (1881, illetve 82) mutat rá arra az indulatos tiltakozásra, melyet Jókai illyefalvi választási beszéde vált ki a nagy száműzöttből. Kossuth szerint Jókai teljesen meghamisítva ismerteti a Dunakonföderációs tervet: „Jókai nem mondott igazat, s tudta, hogy nem mond igazat."

Mindezek ellenére azonban kétségtelen, hogy Gyulai számára még az is „sok" és „veszélyes" volt, amit Jókai megőrizni kívánt Kossuthból; ezért nevezi „léha dolgozatnak" Jókai cikkét, melyben Kossuth Pesti Hírlapjának „korszakot alkotó" jelentőségét hirdeti (i. m. 79. l.). „Hogy nem szégyell Jókai ilyesmit leírni, s hogy képes azt eltűrni a magyar közönség!" — pirít rá Jókaira, s a következő mondatban már Széchenyi számára perli el Kossuthtól a reformmozgalmak legfontosabb kezdeményezéseit. Amennyire jogosnak érezzük néha Gyulai kifogásait Jókai eszményítő módszere ellen, amennyire jogosultnak azt az igényt, mely Shakespeare alakjait állítja szembe hőseivel — annyira nyilvánvaló Gyulai elfogultsága, korlátozottsága is midőn Jenőy Kálmánnak szemére veti, hogy nem az „irodalmi köröktől", hanem Tseresnyés uramtól nyer buzdítást és tanácsot. És amikor Gyulai gúnyosan említi ugyancsak Jenőyről, hogy a carbonarik tanai és példái „képezik hazafivá" — ismét csak a kossuthi emlékektől riadozó kritikusra kell ismernünk. A Jókait megrovó, elutasító Gyulai hangja: a békepárt hangja. Ezen mit sem változtat, hogy maga Jókai Debrecenben békepárti volt. Ezt a békepártiságot nem lehet eltagadnunk — de éppígy azt sem, hogy Világos után, 67 körül, Jókai műve ugyancsak elüt a békepárt utódainak politikai-irodalmi eszményeitől.

A Péterfy-féle Jókai-képet többnyire a Gyulai-féle függvényének szokás tekinteni, holott itt egészen másról van szó. Péterfy tanulmánya 1881-ben lát napvilágot — olyan időpontban, amikor egy új költő- és írónemzedék lép föl, mely új módon kívánna a kor égető kérdéseiről szólni. Péterfy kissé ennek a nemzedéknek nevében fordul szembe Jókaival, aki addigra már pályája delelőjén túljutott. A nyugati irodalmak ábrázolási példáit Péterfyhez hasonlóan vallja magáénak ez a nemzedék. Mi több, az orosz irodalomét is, melytől Iványi már többet tanul, mint Arany László. Péterfy kritikájának vannak olyan megállapításai, melyeket maradandóknak érzünk, s melyekkel nem törődtünk eddig

eléggé. Ez a kritika mutat rá arra, hogy Jókai pályájának kezdetén a romantika és a népiesség szorosan „összeforrott" egymással („a kalandos hajszája és a költészetben a magyar eredetiség geniális ébredése") (*Jókai Mór*; *Péterfy Jenő összegyűjtött munkái*, Bp. 1901. I. 102. 1.). Ugyancsak Péterfy mutat rá, hogy Világos után, amikor „elbuktunk és aludhattunk": „Jókai azok közé sorakozott, kik az alvó álmait szövik a nemzeti múltról, a magyar faj erejéről: mulattató, biztató, búfelejtő álmokat. Regényeiből a bizalom, a remény, az erő érzetéből fakadó humor beszélt." (uo.) Péterfy látja azt is, hogy a kiegyezés utáni Magyarország emberének ugyancsak segítséget kíván nyújtani Jókai: „Az élet iskolájában nem röpülhetünk, még a járást is tanulnunk kell. Jókai e fordulatot is tükröző regényeiben s bányászai, gyárosai nagy szóval s még nagyobb tettekkel hirdetik a komoly munka, a férfias meggondoltság, a lassú művelődés hatalmát" (i. m. 103. l.). De Péterfy hibáztatásainak egy részét — ma már inkább önkéntelen elismerésnek érezzük. Amikor Arany nyomán Péterfy arról szól, hogy „költőnk képzelmében ugyanazon világnézet vert gyökeret, mely a néphit regéiben él" (i. m. 74. l.) — Jókai egy lényeges vonásának felismerését tarthatjuk számon, felismerést, mellyel azonban Péterfy mit sem tud kezdeni. Péterfy „tréfás hasonlatnak" véli azt a valójában nagyon is találó megállapítását is, mely szerint: „Jókai realizmusa ahol legjobban nekiindul, körülbelül János vitéz útját futja meg" (i. m. 75. l.). A későbbiekben még visszatérünk Jókai eszményítési módszerére, mely kétségtelenül örökölt valamit Petőfiéből. És amikor Péterfy arról szól, hogy „Jókai hősei a realizmusnak csak zsargonját beszélik; lelkökben a hiperbola, a költői nagyzás szelleme él" (i. m. 81. l.) — megállapítása második felének ugyancsak igazat adhatunk. De ez a hiperbolikus ábrázolás — és ezt Péterfy nem veszi észre — nem feltétlenül akadálya, sőt, bizonyos esetekben (csak Balzac Herrérájára gondoljunk!) leghatékonyabb formája a valóság ábrázolásának és a típus-teremtésnek.

Péterfy éles szemmel, a Gyulaiénál sokkalta finomabb érzékkel látja meg Jókai művészetének néhány jellemző vonását — de ezeket nem képes a maguk helyére tenni, igazi értékük szerint méltatni. Mert bármily következetesen kéri is számon Jókaitól a realizmus művészetét — ő maga már nem a kritikai realizmus első, nagy korszakának, még kevésbé az orosz irodalom hozta nagy, kritikai realista betetőzésnek elveit vallja, hanem a Balzac—Stendhal-utáni korszak francia pozitivizmusának, a Taine nyomán kialakuló mechanikus szemléletnek („az ember nem egyéb, mint a természeti ösztönök mechanizmusa" stb.) példáit, és az angol irodalom moralizáló törekvéseit. Péterfy ábrázolási eszménye a francia regény descartes-i jellemrajzából, cselekmény-vezetéséből táplálkozik. Péterfy nem *megérteni* próbálja azt, amit finom érzékkel *észrevesz* — hanem egy eleve kész elképzeléssel veti azt egybe. Amikor tehát pl. az „oksági kapcsot" hiányolja Jókainál (i. m. 76. l.), nem a Jókai-életmű sajátosságainak történelmi-társadalmi megfejtésére törekszik — hanem a taine-i módszer iránymutatása szerint, Jókai „képzelmének törvényei" után kutat. E kutatásban majd Flaubert szolgál számára mércéül — és így érthető, hogy a Jókai-probléma megfejtéséhez kulcsot Péterfy nem is találhat.

Mégis, Péterfy elfogultsága értékesebb eredőkből támad, mint Gyulaié. Péterfy egy új irodalom, egy újfajta kritikai realizmus igényét hirdeti az öregedő Jókaival szemben: „Hanem most már, úgy gondolom, másféle pszichológia ideje érkezett. A magyar regény ne csak a „délibábot" tükrözze, hanem igazán jelen társadalmunkat... Várjuk azt a regnyírót, ki a magyar embernek, a nemzet törekvéseinek, társadalmunk fejlődésének realisztikus mértékét veszi" (i. m. 104. l.). Péterfynek ez az igénye *előre* mutat — Tolnai, Mikszáth műve felé. Ugyanakkor azonban ebben az igényben még valami egyéb is rejlik. Péterfy egy letűnt korszak irójának tekinti Jókait — és 1881-ben már nem is jogtalanul. Szerinte Jókai műve némiképp a forrada-

lomban fogant, s ő maga is ama fiatalok közé tartozott, akik előtt a politika csak a költészet egy válfaja volt, az élet pedig szónoklat, lelkesülés, önfeláldozás, a hősiség bravúrja (i. m. 102. l.). Jókai számára az „elbuktunk és aludhattunk" idején is világos lehetett még a feladat. De az „új" Magyarországhoz — véli Péterfy — Jókai alkalmazkodni már nem tud. Hogyan látja a kort Péterfy, melynek ő Jókainál sokkalta inkább gyermeke? „...amiért nemzedékek reménykedtek, amiért szenvedtek: az most előttünk áll, nem álom többé, hanem valóság. Az utóbbinak nincs oly mutatós külseje, mint az álomnak; az ébredés után jön a kiábrándulás" (i. m. 103. l.). Nemcsak Péterfy gondolkodik így, de a „délibábok hőse", Hübele Balázs is. Aki 67-et — a remények és szenvedések beváltának látja, annak egyéb osztályrésze nem maradhat, csak az illúzió vagy a kiábrándulás. Péterfynek az utóbbi jut. Az ő szemével, bizonyos mértékben, a kiábrándult, fiatalabb nemzedék látja Jókait. Azt a Jókait, aki megpróbálja még hirdetni „a komoly munka, a férfias meggondoltság, a lassú művelődés hatalmát", de aki a fiatal nemzedék szemében mégis „nagyon romantikus" marad. Péterfyt a kiábrándultság készteti arra, hogy az „elhaló illúziók" íróját, Keményt elfogadja. Kemény-esszéjében a 67 utáni kiábrándultság találkozik a Világos utánival. Jókaitól mindkét lelkiállapot idegen.

Péterfy tanulmányából kiolvashatjuk Jókai helyzetét 70-es évekbeli, nagy virágkora után. Berend Iván, Jenőy Kálmán és Ráby Mátyás is az illúzióihoz, reményeihez oly makacsul ragaszkodó Jókai teremtményei. Jókai valójában csak amiatt különbözik a fiatalabb nemzedéktől, hogy a kiábrándulásba nem akar beleegyezni. Egyébként 67-et ő is a „remények és szenvedések beváltának" látja. Ez a szembeszegülés a kiábrándultsággal, egy ideig, még nagy művek ihletője lehet. Az illúziókért azonban meg kell majd fizetnie — ezek az illúziók egyhamar romlandóknak bizonyulnak, s bomlásuk már *A fekete gyémántok*ban megkezdődik. Mi több, ezekkel az illúziókkal hovatovább csak önmagát pró-

bálja általatni — a kornak már alantasabb illúziókra van szüksége.

Péterfy tanulmánya egy elárvult, s szomorúan idejétmúlt Jókait is megmutat nekünk. Ezt a Jókait egyébként azok a nyilatkozatai is elárulhatják, melyekben az idealizmus „vádja" ellen tiltakozik (*Utazás egy sírdomb körül*, stb.), s bizonygatja, hogy „én egész hajlamom szerint realista író vagyok". Milyen értetlenül és döbbenten szemléli is Jókai azt az új, kiábrándult irodalmi divatot, amelynek „a kórház, a fegyenctelep, a tébolyda" a témái! „Írói arcképei" közt hasztalan keresnőnk a századvégi kortársakról rajzoltakat. A 80-as évek táján egy új nemzedék tör fel, s egy új irányzat alakul ki a magyar irodalomban. Ez idő tájt kezd kiszorulni Jókai is arról a helyéről, melyet korábban Keménnyel szemben is, Gyulai ellenére is, oly fölényesen megtartott. Erről a folyamatról ad első ízben jelt Péterfy tanulmánya.

Mikszáth, aki pályája kezdetén még nem egyet osztott Jókai illúziói közül, akkor válik kritikai realistává, mikor mesterétől elszakadva, az illúziókat is leveti magáról. Ennek szükségét Mikszáth idejében fölismerte, s Jókai illúzióinak meddővé váltát nála világosabban senki sem látta.

Kevésbé láthatta azonban Mikszáth, hogy az „elbuktunk és aludhattunk" korszakában ezeknek az illúzióknak néhol még serkentő szerepük is lehetett, s mi több, Jókai nemcsak ábrándozott felettük, de tevékenyen törekedett is megvalósításukra. Mikszáth túlságosan is csak az élet perifériájára szoruló Jókait látja, s erről származó személyes benyomásait vetíti vissza Jókai egész pályájára. Az „álmodozó", „puha", „mesélő" Jókai képe nagyrészt Mikszáth életrajz-könyvére vezethető vissza. Ez a kitűnő könyv, a Jókairól szóló irodalom mindmáig legjelentősebb alkotása, éppoly gazdag az okos és éles megfigyelésekben, mint a nagyonis szubjektív általánosításokban. Mikszáth eltúlozza pl. Jókai alkotómunkájában a spekulatív és merőben kép-

zeleti tevékenység jelentőségét; azokat a hiedelmeket, melyek a „kiagyalt" mesék Jókaijáról születtek, ez a könyv is táplálja. Habár kétségtelen, hogy Mikszáth ugyanakkor a maguk helyére állítja azokat a kritikusokat is — így pl. érezhetően Gyulait és Péterfyt — akik türelmetlenül kérik számon Jókaitól mindazt, ami hiányzik műveiből, s nem veszik észre azt, amiben oly gazdagok. Mégis, Jókai legjobb regényeiben sokkalta több ihlető szerep jut a kornak, s a korkérdések némelyikének, semmint azt Mikszáth észrevenni. Amikor ezt elismerjük, nem szabad azonban újabb kutatóink túlzásaiba esnünk, akik meg éppen *csak* a korszerű problémák megszólaltatóját akarják látni benne. Valójában Jókai épp a legfontosabb összefüggések felismerésénél torpan meg, s vonul vissza illúzióinak függönye mögé.

A Mikszáth nyújtotta portrénak különösképp a közéleti vonásai hiányosak. Ő csak amolyan „vasárnapi" politikusnak akarja látni Jókait, szórakozott és gyanútlan műkedvelőnek, aki csak egy-egy választási vagy parlamenti siker görögtüze kedvéért vesz részt a közéletben. Valószínűleg a *kései* Jókai politikai szereplése, kínos botlásai, gyermekes aulikussága, lelkendezései késztetik Mikszáthot arra, hogy a korábbi Jókaiban is csak a tétovázó, ténfergő politikust lássa. Mikszáth emiatt egyáltalán nem figyel föl Jókai néhány becsületes, jószándékú kezdeményezésére — nem veszi észre regényeinek és publicisztikájának nem egy célzatát, melyek őt mégiscsak magasan a Tisza Kálmán-féle liberálisok fölé emelik. 48-ból több él még a 67 előtti Jókaiban mint amennyit Mikszáth észrevesz. És nem lehet egészen igaz Mikszáth legyintő napirendre-térése Jókai 48—49-es szereplése felett: „...neki nem voltak erős meggyőződései. Egy nagy gyermek volt, semmi egyéb", vagy: „csak szerepeket vett fel s azokat jól vagy rosszul megjátszotta" (*Jókai Mór élete és kora.* Bp. 1907. I. 232. és 250 l.). Amikor pl. Jókai 1865-ben cikksorozatot ír a vármegyei rendszer azonnali helyreállítása érdekében, hogy a

kiegyezés előestjén ily módon erősítse az ellenzéket: ez a törekvése legalábbis jószándékú. Mikszáth azonban Ghiczynek ad igazat, aki panaszkodik „Mór barátunk nem korrekt cikkei" miatt, s Jókait amiatt hibáztatja, hogy most, amikor „történni kezd valami" gyakran elvéti, hogy „kit segítsen és mit pártoljon" (i. m. II. 88. l.). Általában, Mikszáth védő-mentegető megjegyzései néha többet ártanak Jókainak, semmint használnak. Amikor arról szól, hogy Jókai nem volt „vérbeli politikus és soha sem is lesz. Inkább *hiúság* és úrias kedvtelés volt nála, mint hivatás" (ti. a politika), vagy amikor úgy látja, hogy cikkeiben „inkább az általánosságok fölületén csapongott, könnyedén, mint a fecske" (i. m. II. 29. és 90. l.): Mikszáth egészen figyelmen kívül hagyja Jókai nem épp megvetendő agitálását a nemzeti kapitalizmus, az ipar és kereskedelem fejlődése, a nemesség polgárosodása, az önálló nemzeti bank stb. mellett — az ország „nyomorú függése" ellen, Ausztria „egyedárus pénzpiacától" stb. A Mikszáth szerint csak „divatból" politizáló Jókai kétségtelenül regényírónak jelentősebb volt, mint képviselőnek, s regényeivel aligha érnek föl mégoly csillogó, művészi publicisztikai írásai. De regényei éppúgy, mint újságcikkei arról vallanak, hogy Jókai több volt holmi „vasárnapi" politikusnál, s korának közéletén sem az „alvajárók" módján, de nagyon is nyitott szemmel haladt át. Harter Nándor alakja éppúgy erről tanúskodik, mint Sámuel apáté.

2

A kor, melyben Jókai születik, s melyben pályája kibontakozik: nagy várakozások és átalakulások kora. A szétbomló, hűbéri Magyarország láthatárán ott dereng az új ország képe, a polgárosult, szabad és virágzó országé, melyet az elnyomatásból ébredő nép is hazájának kellene

tekintsen. Jókai születésének éve — a reformkor születésének dátuma is. De a kor, melyben az aggastyán, a sok reményében oly keserűen csalódott Jókai lehunyja szemét: az első imperialista világháború morajait hozza el fülébe. Az öreg Jókai elszorult szívvel, hazáját és az emberiséget féltő döbbenettel tekint majd a jövőbe, s írásaiban jajkiáltásként hangzik fel a béke vágya, az esztelen hódító háborúk elítélése. Dúló háborúknál rosszabbnak tartja a „fegyverszaporító békességet" — s magát a fegyverkezést olyan bányának, melybe „az aranyat folyvást lehordják, de soha vissza nem hozzák többé..." Végső, nagy kötelességének érzi, hogy a népnek odakiáltsa a figyelmeztetést: „hiszen ez a ti nyomorúságtoknak a kútforrása: ez a fenyegető gyűlölködés, ez a nemzeti dölyf, ez a sovinizmus az, ami kiissza a bort a poharatokból, megeszi a kenyeretek felét, mezítláb hagyja gyermekeiteket..." (*Kassai beszéd*, 1885.).

A reformkor küszöbétől — az első imperialista világháború küszöbéig: hosszú út! A reformkor ígérte új világ álmától Jókainak a válságok és katasztrófák átéléséig kell eljutnia. Hol találhatja helyét e korban?

A középnemesi osztály szülötte — de apja, a komáromi ügyvéd és az ottani „árvák atyja", nem csupán a birtokból, de értelmiségi munkájából is él, s értelmiségi pályára készül a fiatal Jókai is. Ez az értelmiségi jelleg, a lassan polgárosuló osztály e viszonylag polgárosultabb rétegének színezete: Jókai pályáján, egyéniségén mindvégig fölismerhető. Regényeiben meghatott emléket állít e nemzeti érzésű értelmiség nagy iskoláinak — különösképp a debreceni kollégiumnak. Jenőy Kálmán és Tanussy Manó itt egy haladó demokratikus szellemű környezetben jellemet, értelmet edző harcok közt nevelődnek, s nincsenek elszigetelve a nép életétől. Petőfivel is egy ilyen kollégium környezetében ismerkedik meg Pápán — s barátságuk újabb állomása egy alföldi mezőváros (Kecskemét), melynek élete ugyancsak különbözik a megyei nemesség székhelyeinek életmódjától. A Petőfivel szövődő kapcsolat kihat Jókai indu-

lására, de egész életére is. A barátságában oly szigorú, válogatós Petőfi nem egykönnyen ajándékozott meg valakit a bizalom olyan vallomásával, aminőt Jókaihoz intézett:

Szentül hiszem, ha a világ
Elfordul is szívemtül,
Ha a világnak ajakán
Rám átkok átka zendül:
A te ajkadról rám akkor is még
Reám csak áldás lebben el...

Ennél is több melegséget csak Aranyhoz szóló soraiban találhatunk. Mi hát barátságuk tartalma — barátságé, mely épp a forradalom legdöntőbb szakaszában foszlik szét? Mi hozhatta őket közel egymáshoz korábban — ha később oly súlyos okok távolították el őket egymástól?

Arany fellépte előtt Petőfi Jókait tekintheti legbensőbb társának, akivel az új irodalom érvényre juttatására szövetkezik. A Tízek Társasága névsorát is együtt állapítják meg. Jókai már olyan időpontban szövetségese, barátja Petőfinek, amikor emez még tábor nélküli vezérnek érezheti magát. A maradi, reakciós kritika támadásainak gyűrűjében, a „szerelem gyöngyeinek" csalódottságát hordozva szívében, Petőfi egy ideig átadja magát annak a vívódó, világfájdalmas hangulatnak, melyet a szalkszentmártoni alkotások és a *Felhők* ciklusa őriznek meg. *A Nepean-sziget*ben, Jókai korai romantikájának ebben a jellegzetes művében is a szélsőséges romantika, a meghasonlottság, az emberi gonoszság és szörnyűség végletes rajza egyezik össze Petőfi 1845 végi hangulatával. De Petőfi a romantikának ezt az őrjöngését is támadásnak érzi, zendülésnek a régi, a hűbéri Magyarország irodalmi ízlése ellen — zendülésnek, mely ugyanoly tiltakozást vált ki, mint aminő őrá is szakadt: „Hogyha majd villámlasz s mennydörögsz, Jőnek ellened zúduló hangok; Mert ha nagy az égiháború, Félre szokták verni a harangot. — De azért dúl a vihar tovább Minden félrevert harang dacára. Így barátom, te se hajts ama Jajveszékló

emberek szavára" (*Egy fiatal íróhoz*). A romantika egy kihívóan túlzó hangját megszólaltató Jókai föllépténben Petőfi a maga harcának erősödését látja :

Föllépték. Ez engem megújít,
Hogy a sorompók közt ketten állunk.
Most, barátom, küzdjünk, hadd legyen
Győzedelmünk, vagy vitéz halálunk!

Különös jelentőséget ad ennek a költői nyilatkozatnak, hogy Petőfi most indul el a vívódásnak amaz útján, melyből majd 1846 tavaszára, forradalmi programja tisztul ki. A Jókaihoz szóló másik vers meg éppen a Szalkszentmártonra indulás előtt születik. Eminnen írja Jókairól Petőfi a féltékenykedő Kecskeméthy Aurélnak: „...mit én Jókai iránt érzek, az igazság szerint nem is barátság, nem is testvéri szeretet, vagy tán e kettőnek keveréke, vagy talán mind a kettőnél több... valami le nem írható, s tagadhatatlan, hogy a világon senki iránt sem érzem azt, egyedül ő iránta" (Ferenczy Zoltán: *Petőfi életrajza*, Bp. 1896. II. 36. l.). Jókai közelről látta Petőfi világfájdalmas korszakát — és ha a *Politikai divatok* Pusztafijának utolsó jelenésére gondolunk, némiképp *ennek a korszaknak* Petőfijére ismerhetünk benne. A *Tigris és hiéna* indulatai támadnak föl a fogságból visszatérő Pusztafi-Petőfi szavaiban („Azok közé szeretek én járni, a kik harapnak, s a kiket én visszamarhatok!" stb.). A *Felhők*, *Az őrült*, a szalkszentmártoni versek dühödt fájdalomkitöréseit Petőfinek a hűbéri Magyarországgal támadt konfliktusa váltotta ki. Jókai művészi leleménnyel alkalmazza, a regény bemutatta, *még súlyosabb* konfliktus kifejezésére a *Tigris és hiéna*, *A hóhér kötele*, a *Felhők* meghasonlott hangnemét. De ebben a megoldásban „kegyeletsértést", „megrágalmazást" látni — amire egyes kutatók hajlanak — kiáltó tévedés.

Meglepő, mennyire azonos Petőfi és a fiatal Jókai romantikájának hangszínezete. *A Nepean sziget*ben, a *Hétköznapok*ban a romantikának ugyanaz a szélsőséges változata jelenik

meg, mint *A hóhér kötelé*ben is. A romantikának ezzel a válfajával találkozunk a Tízek többi tagjánál, s általában a Fiatal Magyarország íróinál. Pedig amikorra ők fellépnek, a Kisfaludy Károly—Vörösmarty-féle nemesi romantika, mely a reform-mozgalom, a nemesi liberális politika irodalmi kifejezője: immár túlhaladottá vált. Kölcsey, akinek fejlődése annyira elébevág a reformkori költőtársak útjának, már 1838-ban, a *Zrínyi második énekével*, túljut a romantikán. A romantika „őserdejébe" mélyebben behatoló Vörösmarty is, 1843-ra, *A merengőhöz* életbölcsességével elfordul a „holt fény s ködvárak" csodáitól: korábbi törekvései, hogy a közélet harcaiban részt vegyen, most, Kossuth oldalán nyerik igazi indítékaikat. A 40-es évekre a romantika bomlás-korszaka következik el nálunk: Petrichevich Horváth Lázár és Kuthy Lajos dandyzmusa, zavaros, szolgaian utánzó, divaton csüngő irányzata — mennyire idegen mindez a Fiatal Magyarországtól!

És mégis, a Fiatal Magyarország, s velük együtt Petőfi, Jókai is a romantika legszélsőbb hangneméhez folyamodnak a 40-es évek derekán. Ebben a hangnemben Byronra éppúgy ráismerhetünk, mint Sue-re vagy Hugora. De ennek a romantikának másféle értelme van is náluk, mint a divatot majmolóknál. A Fiatal Magyarország romantikájának mélyén az a világfájdalom lappang, mely az új nemzedéket a hűbéri viszonyok, s a maguk helyzete láttán eltölti. Ebben a világfájdalomban éppúgy benne van a türelmetlenség, mint a kilátástalan lázadás miatti elkeseredés érzése. Ez a világfájdalom szólal meg Czakó *Leonájának* meghasonlásában, tragikumában — ez a lázadás ölt szelíd, panteista köntöst Vajda Péter *Erkölcsi beszédei*nek természet-rajongásában — és mindkettőnek alaphangulata *A hóhér kötelével* és a *Hétköznapok*kal is közös. Jókai stílusának zeneisége, versbe átcsapó üteme Vajda Péter *Dalhonjának* visszhangját őrzi. A *Leona* Erastjának és Aquiljának lázadását pedig ugyanúgy folytatja *Az apostol* Szilvesztere, mint Vajda lelkesült, romantikus lázadását is.

Jókait tehát Petőfivel és a Fiatal Magyarország többi részesével is egybefűzi fiatalkori, szélsőséges romantikája. De ennek ellenére sem szabad ebből az egységből a magatartások és világnézetek feltétlen azonosságára következtetnünk. A Fiatal Magyarország, a Tízek Társasága tagjainak pályája ugyancsak szétválik majd egymástól Világos után. A világfájdalomból Petőfi a forradalomhoz tör ki — Vajda Péter megmarad a természetrajongásban — Czakó pedig a pisztolyt választja. Hogy ez utóbbi két meghasonlott mit jelentett Petőfinek, Aranynak, Jókainak, arról a Vajda haláláról szóló Petőfi-költemény, a Czakót megsirató Arany- és Petőfi-vers és Jókai cikke tanúskodhatik. Kétségtelen azonban, hogy valamennyiök közül Jókai korai romantikája fakad a legkevésbé mély forrásokból. Ez a romantika inkább az újat, szokatlant hozó író önállóságát, eredetiségét kívánja hangsúlyozni — különbözését az elődöktől, kiknek példája felé azonban egy ideig, Világos után (különösen a Jósikáéra), majd inkább hajlik. Az az új, amit Jókai hoz a magyar irodalomba, szinte természetszerűleg szólal meg, első szavaival, íly sajátos hangon. De Jókai romantikájától korábban is, később is gyökeresen idegen az az indíték, melyből Vajda, Czakó — és még inkább : Petőfi világfájdalma fakad : a régi, a hűbéri Magyarországgal támadt konfliktus. Más szóval : Jókaitól merőben idegen Vajda, Czakó — és Petőfi világfájdalmának, meghasonlásának népi-plebejus osztálytartalma. Jókait a régi Magyarország nem tiporta meg, mint Petőfiéket.

A *Hétköznapok* alakjai ezért is tűnnek majd el, illetve alakulnak át a későbbi Jókai-regényekben. A régi Magyarország elvadult, gonosz arcát képviselő Dömsödi Góliáthok majd anekdotai alakokká szelídülnek, a világfájdalom témáját kifejező tragikus hős, Bálnai Körmös István végképp eltűnik, s csak Szilárdy Leander hasonul át a reformkort heroizáló-romantizáló Szentirmay Rudolffá, Kárpáthy Zoltánná. Mindabból, ami Petőfi, Czakó, Vajda Péter világfájdalmas romantikájával közös még a *Hétköznapok*ban : alig is kerül át valami Jókai későbbi korszakába. Jókai ro-

mantikája Világos után már a 40-es évekétől eltérő irányban fejlődik ki. De Petőfi nemcsak — és nem is elsősorban — a romantika sugallatában kapcsolódik össze Jókaival. Irodalmi szövetségüknek sokkal fontosabb tartalmat ad az, hogy Jókai már első írásaiban ugyanannak a népiességnek prózai megvalósítására törekszik, melyet Petőfi a költészetben vitt diadalra. Petőfi genre-képei adják a legerősebb indítékot Jókainak, hogy első novelláiban *(Sonkolyi Gergely, A serfőző)* genre-alakokhoz folyamodjék. *A hóhér kötelé*ben is Hiripi Gáspár genre-figurája képez derűsebb, realista ellentétet a főalakok romantikus torzságával, eltúlzottságával. A romantikus és a genre-szerű elemek ily párosításával Kuthynál, Nagy Ignácnál is találkozhatunk: az hugoi, sue-i regény kedvelt eljárása ez — fenséges és groteszk, szép és csúf, angyali és ördögi szembeállítása. Petőfinél azonban a romantikus elemekkel szembeállított életképnek sajátosan plebejus-népies jellege is van. Ugyanígy Jókainál, a *Hétköznapok* sue-i szertelenségével szemben a népies-humoros életképet találjuk meg — gondoljunk a „cantus praeses", a „szegény bíró be kár volt" epizódjaira stb., melyek szinte önálló anekdotákká kerekednek. Petőfi genre-művészete nyomán bontakozik ki a Jókaié, és ennek a genre-szerűségnek különösen nagy része lesz a *Nábob*, valamint a pályacsúcs (60—70-es évek fordulója) közé eső regények realizmusában. Jókai realizmusa művészetének legépebb, legtisztább szakaszában bír genre-jelleggel. Később — így pl. az *És mégis mozog a föld*ben már érezhetően — az anekdotai jelleg válik uralkodóvá benne.

Jókai nemcsak a genre-művészetben követője Petőfinek, de stílusa is a Petőfi-próza úttörése nyomán virágzik ki. Petőfi a prózát éppúgy forradalmasította, mint a költészetet. Nyelve, stílusa egyszerűségével, tisztaságával és erejével új fejezetet jelent prózaírásunkban. Eötvös és Kemény nehézkesebb, körmondatosabb stílusával szemben — Petőfié meglep hajlékonyságával, modernségével. Ezt a modernséget — Petőfi közvetlenségét, stiláris demokratizmusát

gyümölcsöztette Jókai. Nem utolsósorban ez a stílus és nyelv avatja az ő elbeszélő hangját az új Magyarország első *prózaepikai* hangjává. Ennek az országnak első *lírai* hangja: Petőfinél szólal meg. Mennyire dadogók, nehézkesek is Jókaihoz képest százada első felének prózaíróil Amikor a régi, a hűbéri Magyarországot támadják is, mint Eötvös — előadásmódjuk, ábrázoló művészetük még benn gyökerezik abban a megtagadott régiben. Jókai a mi első *modern* prózaírónk. Mikszáth látta legvilágosabban Jókai elbeszélő művészetének „korszakot alkotó" jelentőségét: „Azzal a kis fokával az elbeszélési könnyedségnek, mely például a német irodalomban elegendő, nálunk, ahol egy Jókai írt, akár tollat se vegyen kezébe az író"... és: „hogy a maga szegényes pecsenyéjét még ötödrangú író is kiválóan tudja föltálalni, azt Jókainak köszönjük" (I. m. II. 77—78. l.). Tegyük még hozzá: Jókai e könnyedségre — Petőfi könnyedsége, a Petőfi-próza modernsége segítségével idomulhatott.

Jókai művében a Petőfi-örökség egyik legfontosabb elemeként él tovább az írói *irányzatosság* elve. Ez elv körül a reformkornak talán legfontosabb kritikai harca bontakozik ki — nem véletlenül 48 előestjén. E harcban Jókai becsületes fegyvertársként küzd Petőfi oldalán — s az irányzatosságot a maga ars poeticájának sarkalatos tételévé emeli. Az „irányköltészeti" vitát a reakciós kritika kezdeményezte ugyan, de az irányzatosság elvét még az olyan haladó kritikusok sem teszik magukévá, mint Erdélyi János; mások, mint pl. Henszlmann Imre, félreértik az irányzatosság elvét, s a „költészeti ihlet" tisztaságát féltik tőle. Annál nagyobb jelentősége van annak, hogy Jókai tétovázás nélkül tesz hitet mellette, s az irányköltészet helyességét az 50—60-as években is több ízben megvédi. A reakciós kritika kezdetben *A falu jegyzőjé*nek, majd Szigligeti népszínműveinek — (különösen a *Csikós*nak) irányzatossága ellen támadt, de tüzét végül is Petőfi költészetére összpontosította. Eötvös az *Én is szeretném*... hitvallásával felel a „maga magának célja a költészet" elvére; Petőfi nem méltatja ugyan fele-

letre támadóit, de a *Csalogányok és pacsirták*kal, *A XIX. század költői*vel, valamint az ellenében célzatosan magasztalt Goethére tett csípős megjegyzéseivel: a haladó, az égető korkérdésekre felelni kívánó költészet, vagyis az „irányköltészet" ars poeticáját hathatósan igazolja. A *Csalogányok és pacsirták* egyben az érzelmes passzív, „halottrabló" romantika szenvedélyes elutasítása is. Az egymással szembenálló ellenfelek érvei közt nem lehetett könnyű eligazodni, hisz voltak az irányköltészet ellenzői közt olyanok is (pl. a Szépirodalmi Szemle), akik éppen nem a valóságábrázolást ellenezték, de az értekezés-jellegtől féltették a költészetet. Mégis, 48 előestjén a nép ügye, az ország átalakításának feladatai szinte kijelölik az irodalom szerepét a nagy nemzeti „életkérdések" megoldásában. Jókai éppúgy megérti ezt, mint Eötvös — és a „maga módján" ebben a kérdésben is Petőfivel tart. 1847 júniusában, az Életképek szerkesztésének átvételekor így nyilatkozik: „Az irodalom hivatása az igazság eszméit terjeszteni. Ezért nem értünk egyet azon irodalmi töredékkel, mely, szűkkeblűségébe elfalazva, korlátai közé szoktatott szellemével ily elveket mondat ki: a költészet maga magának cél, a költészetnek ne legyen iránya. — Mikor egy virágszál sem születik cél nélkül, mikor a széles mindenségben mindennek hatása, mindennek haszna van: éppen a költészet, e minden virágok virága, élne-e azért, hogy viruljon és elhervadjon, mikor annyit tehet minden életkérdés eldöntése körül."

Ennek a nyilatkozatnak igazi jelentőségét akkor foghatjuk föl, ha tekintetbe vesszük, hogy Jókai Világos utáni pályájának legjobb része az „irányzatosság" elvét valósítja meg. Jókai *irányregénynek* nevezi a *Nábobot* és a *Politikai divatok*at — irányzatosnak érzi Szigligeti népszínműveit — és mi is ily értelemben irányzatosnak tekinthetjük életműve jobbik részét. *A kőszívű ember fiai*, a *Fekete gyémántok*, az *És mégis mozog a föld*, a *Rab Ráby* stb. valóban, *„életkérdések eldöntése"* érdekében születtek; Jókai életművének igazán értékes részétől távol a merő szórakoztatás igénye; ez a rész

valamely „vezéreszme" szolgálatában áll. Jókai legjobb művei annak az irodalmi elvnek folytatásai, mely 48 előestéjén született meg, és Petőfi költészetében virágzott ki. Jókai azonban nem mindig marad hű az irányzatosság elvéhez; a 70-es évek derekától kezdve mind gyakrabban tűzi ki maga elé különc, „lélektani" problémák, „talányok" megfejtését.

Az igazi utat — és a siker útját is — Jókai akkor találja meg, amikor Világos után, felhagyva a török tárgyú regények tapogatózásaival, az 1847-ben vallotta irányzatosság szolgálatában megírja a *Nábobot*. Az irodalomtörténetírás soká tétovázott a *Nábob* és a vele rokon Jókai-regények műfaji osztályozása körül. Császár Elemér „politikai" regényeknek nevezte őket — amivel, persze, a kérdés előbbre egyáltalán nem jutott. Jókai maga világosan: irányregénynek mondja a *Nábobot* és a *Politikai divatok*at is. Bármily gúnyosan tiltakozott ez ellen Gyulai Pál: Jókai megjelölését érezhetjük ma helyesnek. A *Nábob* és rokonai: *irányregények* — az 1847-es Életképek-beli nyilatkozat szellemében. Éppannyira — ha nem is éppúgy — irányregények, mint Eötvös regényei. A *Nábob* utószavában Jókai némileg indokolatlanul mentegetőzik a regény első negyedének epizódszerű felépítése miatt (máig is irodalomtörténeti közhely a *Nábob* szerkezeti hibáinak emlegetése) — azzal, hogy „ez aránytalanság talán minden irányregénynél megvan, ahol a társadalmi eszméknek keresztülvitele felszabadít a művészi formák alól". Maga az érvelés nem helytálló, és nem is szükséges — de ez a nyilatkozat világosan megmutatja a mű irányzatosságának tudatos, tervszerű voltát. A regény első negyedének epizódjai: Kárpáthy János és Abellino életmódját, környezetét tárják elénk, vagyis az elmaradt, parlagi — és a kozmopolita, nemzetietlen főnemességet. Ezek a részek eszmeileg nagyon is fontosak, hisz bennük domborodik ki az az irányzatosság (a nemzeti *létért* vívandó küzdelem gondolata), melynek szolgálatában Jókai ezt a regényt megírja.

A *Politikai divatok* előszavában (1862) Jókai ugyancsak az irányzatosság elvét hirdeti: „Hiába mondják nekünk,

válasszátok külön a magánéletet a közélettől: tudjatok érzelmesek lenni, mint a német, praktikusok, mint az angol, elmések, mint a francia; költők azok, anélkül, hogy politizálnának. Írjatok úgy, hogy az elmondott mese ne legyen feltűnően magyar történet, tele a közélet lármájával; hogy tudja azt élvezni akármi nemzet szülötte is, egy szóval: ne írjatok mindig irányregényt." Az irányköltészet elve itt világosan egybekapcsolódik a kozmopolitizmus elleni védekezés eszméjével, mely a *Nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* egyik fő kérdése is. De ez a vallomás azt is megmutatja, hogy az irányzatosság Jókai számára ez időben: a nemzeti jelleg zálogát is jelenti. Törekvése, hogy regénye igenis, „feltűnően magyar történet" legyen, csak úgy valósulhat meg, ha témáját a közéletből meríti, s művével cselekvőn részt vesz a közéletben. Az irodalom nemzeti jellegén Jókai az egész nemzetet érintő és foglalkoztató kérdések bemutatását érti; vagyis *művének nemzeti jellege az irányzatosságban jön létre*..

Az irányregénynek ez az ars poeticája Jókai törekvéseinek helyességét mutatja — és ezek a törekvések csak ott feneklenek meg, ahol a nemzeti jelentőségű kérdésekben merőben illúziós feleleteket ad. Amikor regényei egy részét irányregényeknek nevezi, ezt semmiképp sem találomra teszi és nagyon is világosan kifejezi ezzel közösségét ahhoz a nyilatkozatához, mellyel viszont 1847-ben a Fiatal Magyarország költői hitvallása mellett foglalt állást.

Az irányzatosság elve a Petőfi-örökség egyik eleme Jókainál.

Kétségtelen azonban, hogy ezt az örökséget nem képes egyértelműen, Petőfi szellemében továbbfolytatni. És ha eddig azokat a kapcsokat vettük szemügyre, melyek Jókait Petőfihez közelítik — fel kell most mérnünk azt a távolságot is, mely kezdetben is megvolt köztük, s mely épp a döntő, 48-as időszakban még inkább megnő.

Révai József mutat rá arra, hogy „48 előtt Jókai kétségtelenül Petőfinek egyik leghűbb fegyvertársa. De kettejük

viszonyát nem lehet maradéktalan *egységben* látni. Jókai lényegileg nem érti meg Petőfi *egész* jelentőségét. Kettejük közt a szakítás a Vörösmarty-ügy miatt történik meg. Bármily lelkes tagja is Jókai a márciusi ifjak csoportjának, az ő liberális demokratizmusa a döntő helyzetekben képtelen lépést tartani Petőfi népi-plebejus demokratizmusával".

Petőfi és Jókai viszonyára igen érdekesen világít rá a *Politikai divatok*, mely nem tartozik ugyan írójának legsikerültebb alkotásai közé — amiben a cenzúra is részes lehet — de épp mivel az ábrázoló művészet igényével közeledik a kérdéshez, többet is mond néha Jókai különféle emlékbeszédeinél és visszaemlékezéseinél. A Pusztafi alakjában nyújtott Petőfi-portrénál nem kevésbé érdekes a Lávayban megrajzolt önarckép, mely Jókai 48 előtti szerepéhez ad fontos adalékokat. Növeli ez önarckép jelentőségét az is, hogy olyan időpontban keletkezett, amikor e szerep radikális kiszínezése Jókainak éppen nem állhatott érdekében.

A regény cselekményének elindítója az a konfliktus, mely Lávay—Jókai és a megyeszékhely nemesi, liberális közvéleménye közt támad. Lávay a jobbágyfelszabadítás kérdésében messze túlmegy a nemesi, liberális álláspontonon; hősének radikális árnyalatában olyasvalamit hangsúlyoz itt még Jókai, amit később majd inkább elleplezni igyekszik — még *A kőszívű ember fiai*ban is. A liberális politikának azt a helyenkénti irónikus bemutatását, mellyel itt még találkozunk, később szintén hasztalan keressük nála. Lávayt Martinovics sorsával fenyegetik a komáromi táblabírák, s amiért „a szűrös embert ráuszítja a kabátosra" olyan átkot jósolnak nevére, aminő Dózsa Györgyét érte. Az „egész ország birtokos nemessége" közösíti majd ki Juditot, ha Lávayhoz feleségül megy. Judit apjának, Hargitaynak álláspontjában Jókai még arra a határra is figyelmeztet, ameddig a liberális nemesség eljutni képes : az adminisztrátori rendszert támadta még — de az örökváltság helyett az úrbér rögtöni megszüntetését már „revolúciónak" tartja. Lávay—Jókait áthidalhatatlan szakadék választja el a

megye nemességétől; Pusztafi—Petőfi oldalán a regény őt valóságos forradalmárnak mutatja be. Pusztafi alakját még a cenzúraveszély ellenére is úgy meri megformálni Jókai, hogy benne Petőfi egész jakobinus magatartása érvényre jusson. Mindez arról tanúskodik, hogy Jókai még 1861—62-ben is a maga 1848-as szerepét a Petőfiével rokon szerepnek látta. Jókai éppen nem azonosítja ekkor még magát a Hargitay-féle politikával, sőt Lávayt kibékíthetetlenül szembeállítja Judit szüleivel. De 1848 későbbi bemutatásaiban sohasem hangsúlyozza majd ki a liberális és a forradalmi magatartás ellentéteit. A *Politikai divatok*ban tehát egy olyan Jókait látunk, aki feltétlen hűséggel tart ki Petőfi oldalán, és aki elveiben még szerelméért sem alkuszik meg.

E képpel szemben mi a valóság? A Lávay-portrénak feltétlenül van valóságmagja. 48 előtt Jókai bizonnyal radikálisabb volt a Hargitay-féle nemeseknél, s még a márciusi napokban is együtt tudott haladni Petőfivel. Már csak a Petőfivel szövődött barátság miatt is, 48 előtt tisztán kellett látnia, mennyire elüt az ő útja tulajdon osztályáétól. Valószínű, hogy voltak, akik ezt éreztették is vele. 1848 első nagy eseményei után Jókai publicisztikája egy ideig tagadhatatlanul lépést igyekszik tartani Petőfivel, de a kettejük közt növekvő távolságot is idővel e publicisztikán mérhetjük le.

Ahogyan Petőfi a Kont-témát, illetve Arannyal és Szigligetivel együtt a Rákóczi-témát eleveníti — úgy Jókai a Martinovics-témához nyúl (*Életképek*, 1848, IV. 2—9.). De igazuk van azoknak a kutatóknak, akik arra figyelmeztetnek, hogy Jókai fátylat is akar borítani a „szörnyű emlékekre"; míg Petőfi a *Vérmező*ben egy megrendítő vádnak ad hangot — addig Jókai a Martinovics-cikk végén a kiengesztelődés fehér zászlaját lengeti. Később is az ilyen egyeztető, kibékítő szándékaival jut el legüresebb illúzióihoz — illúziókhoz, melyek az egymással farkasszemet néző ellentétek elleplezésében nyilatkoznak meg. Ez az egyeztető szándék homályosítja majd el későbbi regényeknek konfliktusait is (például *A lőcsei fehér asszony*), holott a korábbi-

akban még éppen e konfliktusok élessége tette lehetővé egy haladó romantika kibontását.

A Martinovics-cikk, általában jellemző Jókai magatartására 1848 tavaszán. Még egy ideig együtt halad Petőfivel — de már le-lemarad is tőle. Április 2-án a bécsi reakcióval a forradalom fenyegetését szegezi ugyan szembe — de ennek a forradalomnak képét immár a liberális történetírók színeivel festi meg. „Kétféle" forradalommal számol Jókai. Az egyik az égből jön — a másik a föld alól. „Ha égből jön, villámok fognak hallatni, sok nagy fa kidől, mi szirt ormába verte gyökerét, de a levegő megtisztul utána s annál ragyogóbban fog kisütni utána a nap! De ha a föld alól jön, akkor hol az isten, ki bennünket megment? Ki tudja, hogy a megrázkódó föld nem úgy fogja ledönteni a templomokat és a hegyek koronáit, a várpalotákat, mint a polgár hajlékát, melynek gazdája vérével festette a küszöböt?" Ezek a sorok *A kőszívű ember fiai* „kétféle" bécsi forradalmának képét is megértetik velünk.

Az a „föld alól jövő" forradalom, melytől Jókai retteg: a tömegek megmozdulása; az *egyenlőség* eszméje jegyében végbemenő forradalom (ahogyan a liberálisok nevezik), a „szociális" forradalom (ahogyan Metternich emlegette) — vagyis, az a forradalom, melytől Eötvös is óvni igyekezett a *Magyarország 1514-ben* lapjain. Jókainak ez a liberális forradalomszemlélete már eleve gyökeresen eltér Petőfi népforradalom-eszményétől. Ők ketten *már* ezekben a napokban sem érthetnek egészen egyet. *A kőszívű ember fiai*ban a polgári forradalom idillizált, erőszaktól mentesített, népünnepélynek beillő képe áll előttünk. Ezt a képet vallotta magáénak Jókai már 48 tavaszán is. Május 18-án ily módon fogalmazza meg a maga forradalom-eszményét: „Ne ijedjetek meg e szótól: forradalom. Nem villám ez, csak napsugár, mely szemetekbe süt. Minden mi szép, minden mi fönséges, e szóban benne van — istenirgalom és emberszeretet, férfierény és nőszerelem, néphatalom és világszabadság! — minden e szóban: forradalom." Láthatjuk, ez az eszmény

még magában foglalja Petőfi világszabadsággondolatát — de hol vagyunk itt az *Egy gondolat*... „eget-földet rázó" mennydörgésétől! Ez a szelíd, mosolygó, napsugaras forradalom-kép — éppen csak a forradalom lényegétől mentes!

Lávay—Jókai 48 előtt bizonnyal radikálisabb volt a Hargitayak táboránál — de 48 forradalmát csak *bizonyos mértékben* volt képes elfogadni, magáévá tenni. E mérték beteltével — a forradalom balra fejlődésével — már csak az önáltatás tarthatta volna meg abban a forradalmiságban, melyhez pedig egy ideig szemmelláthatóan ragaszkodott. A forradalom eseményei olyan vízválasztó határt vonnak, mely megfordulásra kényszeríti Eötvöst — és a békepárt medrébe tereli Jókait. A fenti forradalom-felfogásban már benn rejlik az elkerülhetetlen, szükségszerű szakítás Petőfivel. Jókai házassága csak következmény, járulék-epizód — a szakítás gyökerei mélyebben rejlenek. A Révai József által jogosan döntőnek látott Vörösmarty-ügy egy olyan feszültséget robbant ki, mely a népi-plebejus és a liberális forradalom-felfogás közt Petőfi és Jókai kapcsolatában már a tavaszi hónapok óta egyre fokozódhatott.

Debrecenben Jókai a békepárt oldalán áll, de 1856 körül épp a békepárt örökösei fordulnak vele szembe, s regényeiről az első csípős kritikákat a Pesti Napló közli. Jókai debreceni békepártiságának nincs folytatása Világos után ; ez azonban csak árnyalati különbséget jelenthet közte és a későbbi Deák-párt között. Ha Jókai visszariadt a forradalom balrafejlődésétől — nem kevésbé riadt vissza az ellenforradalom, az osztrák önkényuralom fejleményeitől is.

Jókai debreceni magatartására érvényes az a jellemzés, melyet Andics Erzsébet nyújt a békepártról : „A békepárt esetében eredetileg haladó tényezőknek és irányzatoknak ellenforradalmivá válásáról van szó, a forradalmaknak arról a törvényszerűségéről, hogy a fejlődésükkel lépést tartani nem tudó osztályok vagy rétegek ezeknek a forradalmaknak gátlóivá, majd ellenségeivé válnak. Azzal, hogy a félúton való megállást, a megalkuvást hirdetik, tulajdonképpen

ellenforradalmi tényezőkké lesznek" *(Kossuth harca az árulók és megalkuvók ellen. Kossuth emlékkönyv*, Bp. 1952. II. 133. l.). Jókai cikkei az Esti Lapokban éppúgy táplálják a defetizmust, mint a „demokraták", s különösképp a Táncsics elleni hangulatot — ellenzik az egyenlőség kiterjesztését, a parasztságnak több joghoz juttatását stb. E cikkeknek látszólag ellentmondanak olyan írásai, aminő például az olmützi alkotmány kihirdetése utáni (1849. április 2—3.), melyben a nemzeti függetlenség ügyét egészen radikális hangnemben fogalmazza meg: „A dinasztia kimondá: hogy számára nem létezik többé Magyarország. Erre nem lehet más felelet, mint ugyanaz megfordítva: Magyarországra nézve nem létezik többé habsburgi király." De ne feledjük, hogy 49 márciusa után a békepárt *taktikai okokból* üt meg ilyen radikális hangnemet. Hasonlóképp nem szabad megtévesszen bennünket az a lelkendezés, mellyel Jókai — sőt, Kemény is — április 14-ét köszönti. Révai József figyelmeztet bennünket arra, hogy „a Függetlenségi Nyilatkozat után a békepárt köztársaságinak álcázta magát". Ugyanő figyelmeztet arra is, hogy Jókai április 14 után sem lép fel soha, közvetlenül a békepárt ellen.

Ha figyelembe vesszük Jókai Világos utáni politikájának és írói tevékenységének ellentétét Kemény Zsigmondéval, jogosultaknak látszanak azok a magyarázatok, melyek bizonyos különbségekre, eltérésekre utalnak már az Esti Lapok Jókaija — és a békepárt zöme között is. Hihető az, hogy Jókai a 48-as eredmények, s a nemzeti függetlenség alapján kereste a megegyezést Ausztriával — ugyanakkor, midőn a békepárt számára ezeknek az elveknek hangoztatása merő taktika volt csupán. A békepárt kész volt az árulás művére, s Kossuth megbuktatására törekedett. Ugyanezt Jókairól semmiképp sem állíthatjuk. Ne feledjük, hogy Jókai a *Csataképek* egyik legköltőibb darabjában, *A fehér angyal*ban, ítéletet mond Görgey árulása felett — ha mégoly szelíd és tompított hangon.

Az, hogy Jókai a „föld alól" jövő forradalomtól annyira

tartott, megmagyarázza a baloldal elleni szégyenletes támadásait Debrecenben. De Jókaitól távol állt az árulás szándéka — Jókai sohasem tudta másként látni a szabadságharcot, mint a nagyság és a dicsőség fényében. Az önkényuralom küszöbén született *Csataképek* éppúgy tanúskodnak erről, mint későbbi regényei. Békepárti magatartásának alapjául ugyanaz az illúziós, egyeztetésre kész hajlama szolgál, mely 48-ban a forradalom egy „megszelídített" változatának dicsőítésére is bírta. Míg az olyan liberálisok, mint Eötvös, igenelték az ország polgári átalakulását, de forradalom nélkül — addig Jókai elfogadta a forradalmat, de csak egy idilli formában. Debrecenben már magát a függetlenséget is csak ilyen harc nélküli, szelíd módon kívánta volna megszerezni az ország számára. Miként korábban a forradalmat — most a függetlenségi harcot kívánta idillinek. Emiatt fordult szembe a baloldallal, mely az ő szemében túlságosan „véres" politikát folytatott.

Hogy ez az illúzió miféle súlyos politikai hibákat sugallt neki, azt a fentiekben már láthattuk. De éppen, mivel illúzió, nem pedig megfontolás sugallta neki ezeket: bizonyos mértékben gyanútlan szíve mélyén megmaradhatott *valami* abból a „szent tűzből", mely március 15-én is hevítette. Ennek köszönheti, hogy súlyos ingadozásai ellenére, Világos után mintegy előlről kezdhette pályáját — egészen másféle úton, mint debreceni, volt elvbarátai.

Bármily messzire távolodott is Petőfitől — maradt szívében egy sarok az emléknek, a rajongásnak és a lelkifurdalásnak. És mindez épp elegendő volt új művének táplálására.

Világos után mintha egy új Jókai állna előttünk. Az első novellák fülledt és elvont romantikája, a *Hétköznapok* túlhajtott különcsége helyébe a Szilágyi-féle Magyar Emléklapokban (1850) megjelenő novelláknak — a *Csataképek* legjobb darabjainak — frissesége, életszerűsége lép. Jókai korai romantikájában az élmények hiánya magyarázhatja a képzelet egészségtelen túlsúlyát. A forradalom és a szabadságharc azonban a valóság hatalmas adagaival táplálják ezt a fiatal, kibontakozó tehetséget; előadásmódja is könnyedebbé, fordulatosabbá válik: publicisztikai tevékenységének hozadéka ez. Az *Egy bújdosó naplója* bővelkedik a bensőséges részletekben — bár ugyanakkor könnyelműen adomázgató is néha. Jókai az üldöztetés korszakának szomorú eseményeit valami humoros érzelmes lepellel vonja be. Ez a humor még a 48 előtti életképek után is meglepő; patakzása, szökellése már azt a bravúrt ígéri, melynek legnagyobb írói sikereit köszönheti majd. Általában, a valóság közvetlen, termékenyítő befolyását érezzük e korszak írásain; 48 vihara tisztára söpörte képzeletét a sue-i romantika gyermeteg szörnyeitől. A fantasztikum és a groteszk helyett, új írásainak jellegét az olyan hangulatok adják meg, melyek *A két menyasszony* című novella legfontosabb valóság-anyagát is képezik: a szolnoki menekülők, a téli pályaudvar, az összetorlódott kocsisorok, a tereken, az udvarokon táborozó hontalanok stb. Pedig a romantikának sem fordított hátat — sőt, *igazi* romantikáját csak most találja meg. Eddigi, spekulatív, kiagyalt romantikája helyébe most a *valóság* romantizálása lép, mely a mindennapokat hatja át költői színekkel. A *Csataképek* a mindennap felfedezése — egy hősi, már álomszerűenk tetsző közelmúlt mindennapjaié. A *Nepean sziget* és a *Hétköznapok* fikciója mennyivel szegényesebb azoknál a valóságosabb tájaknál, melyeknek felfedezésére Jókai már elindult! A sza-

badsággharc valósága a pátosz és a hősköltemény dicsfényében áll Jókai előtt. A romantika, mellyel ezt a valóságot kifejezni igyekszik, minduntalan áttöri a novella-műfaj és a próza-nyelv határait. *A fehér angyal* vagy *Az ércleány* valamilyen balladás, rapszódiás forma felé közelítenek. A bennük megmutatkozó rapszódia-szerkezettel majd monumentális változatban, *A kőszívű ember fiai* lapjain találkozunk. Lamennais prózájának vers-szerűsége, zsoltáros hullámzása éppúgy beleolvad a *Csataképek* stílusába, mint az ossziáni előadásmód lírai lágysága. A *Dalhon* zeneisége, mely az *Egyiptusi rózsa* képeiben hasonult át Jókai tulajdonává, most mélabút és szilajságot fest alá, a képzelet játékos álmai helyett.

A *Csataképek* novellái azonban nem a végképp meglelt, igazi út jelzői még. Elébb még a „törökvilág" regényei következnek — melyek, Mikszáth találó jellemzése szerint: „a keleti napfény szemvakító ragyogásában látszottak születni, mint fiatalabb s üdébb testvérei az *Ezeregyéjszaká*nak. E muzulmán világ festésében utolérhetetlen, szinte tökéletes, a perzsaszőnyeg színpompájára emlékeztető leírásaival, hasonlataival, nyelvével". E művek meséi mögött szinte csak bújkál némi eszmeiség — mint pl. *A janicsárok végnapjai*ban, a régi világ züllésének képe, kegyetlenség és egzotikum zsúfoltságával. A túlságosan is nekilendülő, egzaltáltságba feszülő regényesség azonban már itt-ott feltárja azokat a motívumokat, melyekből a *Nábob* realizmussal elegy romantikája fog letisztulni. Feriz bég már az olyan eszményi, elérhetetlen hősök előképe, aminő Szentirmay Rudolf lesz. Azraele, tűzhalálával, ugyanoly helyet foglal el Feriz mellett, mint Rudolf mellett Chataquéla. A változás abban áll majd, hogy Jókai kibontakozik az *Ezeregyéjszakából*, és ugyanezeket a hősöket a maga közelmúltjának mindennapjaiból fogja felidézni. A török-tárgyú regényekben még inkább Jósika útján jár — Jósika-emlékbeszédje kissé e korai tartozások lerovása is. Vannak kutatók, akik e regényeket Vörösmarty roman-

tikájával rokonítják — pedig az *Abafi*nak több a köze bármelyikükhöz, mint akár a *Marót bán*nak, akár az *Eger*nek.

A töröktárgyú regényekben is ott rejlik az irányzatosság: rokonszenv az emigrációt befogadó török nép mellett. De az irányregény első, nagyjelentőségű próbája Jókainál: az *Egy magyar nábob*. Az 1847-ben vallott elvet ebben a regényben viszi át először gyakorlatba. Utat keres Jókai, és ehhez az útkereséshez iránytűként 48-at előkészítő, haladó ars poeticája szolgál számára.

Igaz, a *Nábob* nem 48-hoz nyúl vissza — de egész célzatával, irányzatosságával a Bach-korszak viszonyaira vonatkozik. Ez a célzat, ez az irányzatosság az elbukott 48 magyar társadalmában kíván visszhangot kelteni. Olyasféle szándék és hivatásérzet irányítja Jókait, mint Aranyt, a kőrösi balladák lelkesítő, bátorító, öntudatra serkentő történelmi párhuzamaival.

Ám az irányzatosság haladó elve ellenére: maga az *irány*, melyet Jókai a *Nábob*ban és még 67 utáni regényeiben is megjelöl, *részben* haladó csupán. A *Nábob* egy nemzeti összefogást hirdet, a haladó, „nemzeti" főnemesség, a Széchenyi-típusú arisztokrácia vezetésével, melyben a középnemesség és a kézművesiparos, plebejus elemek, valamint a parasztság is helyet foglaljanak. Később Jókai ugyanezt az egységfrontot a középnemesség vezetésével képzeli el (már *A régi jó táblabirák*ban, s későbbi regényeiben is) — és ebbe az elképzelésbe belevonja a munkásosztályt is *(Fekete gyémántok)*. Hogy ez az elképzelés menynyire abszurd 67 után, arra felesleges külön is kitérnünk. De már Világos után sem valósítható meg akár köznemesi, még kevésbé arisztokratai vezetéssel a Jókai propagálta nemzeti egység. Jókai mindig is a reformkorból olvassa ki ez egység példáit — hiszen, ahogyan Király István látja: „Az abszolutizmus ellen tiltakozó nemesség világa felől, ha romantikus mítoszteremtéssel is, de még egységbe lehet fogni 48-at és a középnemességet, a nagyot és az egyre

jobban törpülőt, közös nevezőre lehet hozni a népet mind mélyebbre süllyedő uraival" (*Mikszáth Kálmán*, Bp. 1852. 51. l.). De valójában az egység oly idilli, harmónikus képét, aminővel Jókai szolgál, még a reformkor sem valósította meg. A nemesség távolról sem tudott oly szoros szövetséget kötni a parasztsággal, mint aminőt a városi plebejus rétegekre támaszkodó jakobinus szárny tudott volna. E szárny gyengesége miatt sodródott át Jókai is a békepárti oldalra.

Amikor Jókai Világos után a középnemességben reménykedik, már egy merőben meddő ábrándot táplál. Révai József mutat rá, hogy a 48-as forradalom egykori vezető osztályában, a középbirtokos nemességben „mély bomlás" ment végbe: „1849 után ‚békepártivá' lesz az egész réteg, amelyre Kossuth a szabadságharcban, mint vezető rétegre támaszkodott" (*Marxizmus, népiesség, magyarság*, Bp. 1948. 149. l.). A földkérdés megoldatlansága miatt pedig — mondja G. Fazekas Erzsébet — „a földbirtokos nemesség a parasztsággal már annyi együttműködésre sem képes, mint 1848-ban, amikor a jobbágyi viszonyok felszámolásában bizonyos mértékben maga is érdekelve volt" (*Az 1849-es és 1868-as nemzetiségi törvény*, Századok, 1949. 1—4. sz. 299. l.). A középnemesség nemcsak hogy a parasztságtól és általában a tömegmozgalmaktól fél már ekkor, de — a Habsburg birodalomtól való elszakadástól is. Többsége ugyan ellenszegül az „összbirodalmi" gondolatnak, de 48 törvényei alapján, s a monarchia keretein *belül* mihamarább kiegyezésre törekszik: „Ausztria — nehézségeit használja ki ügyesen és ugyanakkor szolgálatába lép" (uo. 300. l.). A passzívan ellenálló középnemesség „rebellis" ugyan az 50-es években — de ellenállása nemcsak az önkényuralom felé, hanem a nemzeti függetlenséget maradéktalanul megvalósítani képes tömegmozgalmak felé is irányul. 1859 és 1866 „objektív forradalmi helyzetei" ezért maradnak kihasználatlanul, s ezért sik-

kadnak el a középnemesi összeesküvési kísérletek is (Mack József, Noszlopy Gáspár stb.).

A *Nábob*, a *Kárpáthy Zoltán*, s *A régi jó tálabírák* még a Pesti Naplóban jelennek meg — de Jókait az első támadások is csakhamar ugyanitt érik. A *Nábob* célzatát egyaránt elfogadhatták az ókonzervatív arisztokraták (akiknek kezében volt a Pesti Napló részvényeinek egy része) és az a középnemesség, mely passzív ellenállásában is visszavárta 48 eredményeit. Mégis, Jókai ebben a regényben túlmutat azon a szemléleten, melyet a békepárt hagyományozott a középnemességre. Tagadhatatlan, hogy Széchenyi szemével nézi itt Jókai a régi, a hűbéri Magyarországot — a sarat, mely az első fejezetetben mintegy az egész ország állapotát jelképezi — az olyan elmaradott, parlagi embereket, mint Kárpáthy János — és az elidegenült, kozmopolita Abellinókat. Az újabb Jókai-irodalom azonban joggal mutat rá Wesselényi alakjának jelentőségére, Széchenyié mellett; az ő heroikus, dicsfénybe boruló példája itt egészen másféle értelmet sugároz, mint Kemény tanulmánya. Ez a Wesselényi, a pesti árvízjelenet fáklyáitól övezetten, mintha Kossuth előfutárjaként jelenne meg előttünk. Mi több: a két regényben 48 majdani forradalmárainak, radikálisainak típusait is megtaláljuk: a plebejus Barna Sándort és az értelmiségi Kovácsot. A *Nábob*ban szerényen húzódik meg, és mégis figyelmet érdemel, Barna Sándor boldogtalan szerelmének története. A Rousseau műveit olvasó fiatal „kézműves" plebejus büszkesége, önérzete ugyan sohasem minősülhet forradalmivá, sőt, Jókai nagyonis mentesíti őt a jakobinus vonásoktól — mégis, az érzelmes rokonszenv, mellyel feléje közeledik, ugyanolyan megértési szándékról tanúskodik, mint Eötvösé, Viola iránt.

De még ezeknél a motívumoknál is fontosabb az a pátosz, mellyel Jókai a nemzeti létet igenli — a lelkesedés, mellyel a nemzet jövőjében bízik. A *Nábob*ot és a *Kárpáthy Zoltán*t olyan hevület hatja át, mely ugyancsak különbözik a passzív ellenállás szemléletétől. Nagyonis *aktív*, nagyonis

mozgósító regények ezek: a passzív ellenállás lelkületének ékesszóló cáfolatai! A békepárt szemléletének igazában a Kemény műveiben uralkodó tragikus, kesernyés hangulat felel meg. Jókai a későbbiekben majd világosan hirdeti Keménnyel szemben, hogy 48—49 *„igenis, hőskor volt!"* — ahogyan erre Révai József figyelmeztet — de már a *Nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* is úgy mutatják be a reformkort, mint ennek a hőskornak előjátékát. Jókainál ez a témaválasztás nem visszafordulást, visszamenekülést jelent a reformkorhoz — hanem egy nagy és tiszta harc legendás előzményeinek keresését. A téma, 1853—54-ben, nagyonis időszerű. Az önkényuralom megsemmisüléssel fenyegeti a nemzeti létet. A két regény hősei pedig a nemlét állapotából emelik a nemzetet az öntudat fokára. A parlagon heverő erők, melyek nemzeti erőkké magasodnak: íme a regény alapeszméje. Az a pátosz, mely ennek a felmagasodásnak távlatait kitárja, ugyancsak különbözik attól az aggályos, hamuízű „önismerettől", melyet Kemény hirdet. Gyulai csak a fantasztát meri meglátni abban a Jókaiban, aki ennyi merészségre, ennyi bizakodásra képes. Ez a merészség, ez a bizakodó optimizmus mutat túl a regény „irányának" illúziós tartalmain. Jókai *épp* ebben az optimizmusában *realista* — és ezzel a realizmussal szemben Gyulai délibáb-űző „józanságát" mily kicsinyesnek, mily megalkuvónak érezzük!

A regényben élesen, tisztán bontakozik ki a konfliktus a nemzeti és a nemzetietlen tábor között. Maga ez a konfliktus is teljes mértékben valóságos. Illúziósnak, irreálisnak kell azonban tekintenünk a „nemzeti tábor" bemutatott egységéből kivilágló célzatot — mely ugyancsak az önkényuralom viszonyainak szól. Illúziós és hamis ez a célzat már-csak azért is, mivel a nemzeti létkérdések *felülről* várható megoldását propagálja. Emiatt borul is érzelmes-romantikus fátyol az „egységfront" szociális oldalára. Pedig e kérdés kibontásának lehetősége ott rejlik a témában. Képzeljük csak el, micsoda variáció-lehetőségek rejlenek olyan

egy megoldásban, mely egy Barna Sándor szerelmét *viszonzó* Fannyt kényszerítene János úr oldalára. Viszont így, Barna Sándor szükségszerűen csak megbékélhet, s nem érezheti kisemmizettnek magát. Jókai óvatos, bájosan poétikus fordulatokkal siklik át az egységfront-illúzió szociális hézagai felett.

Említettük már, hogy Jókai a legtöbb hitelességgel és életismerettel a régiből újjá átalakuló országot tudja bemutatni. A régi Magyarország képe talán egyik művében sem oly gazdag, mint a *Nábob*ban. E gazdagság középpontjában egy típus áll, a régi Magyarország típusa: Kárpáthy János. Az ő átalakulásának útja — kissé az országé is. A fátumnak azzal a kultuszával, melyet Kemény művel, szembeszegül Jókai ábrázolási ember-eszménye is. Kárpáthy Jánost „fátuma, környezete" formálta — de Jókai épp ezt a környezetet és fátumot töri szét. A Nábob életútja: ékesszóló cáfolata bármiféle „finitizmusnak". Ez az út is szembeszegülés azzal az életbölcselettel, melyet a passzív ellenállás nemessége alakít ki magának.

Jókai a híres Józsa Gyuri-anekdotakörből fejleszti ki János úr alakját — de maga a jellem túlemelkedik az anekdotaiságon, s lélektanilag is pontossá, árnyalttá válik Jókai keze alatt. Az anekdotaiságot inkább csak a hírhedt kompánia tagjain és a cselekmény-fordulatok bravúros-csattanós felépítésén tapinthatjuk ki. Maga a környezet, eredeti és változatos színeiben, különcösségében: realista genre-kép, humor és megfigyelés kettős remeklése. De Kárpáthy János nem úgy különc, mint Jókai legtöbb alakja. Az ő különcségének mély, társadalmi okai vannak, s ezeket az író meg is mutatja nekünk. Éppen ezért különc vonásaival — típus-volta gazdagodik. Mindenváró Ádám és Tallérossy Zebulon mellé állítva válnak csak igazán szembeszökőkké János úr típus-voltának bizonyságai. Amazok anekdotai, genre-jellegével szemben, Kárpáthy János megformálásában a realista művészet mértéktartása is érvényesül — pl. abban, hogy fejlődése során nem válik belőle egy második Szentirmay, s

reformeri tevékenységét egy agarász-egylet alapításában fejti ki. Az olyan gyengéd, bensőséges epizódok is, mint pl. megható békülési tervei, várakozása Abellinóra, áhítatos rajongása Fannyért stb.: az anekdotai és genre-alakok szintje fölé emelik. Ugyanakkor környezete bemutatásában bírálóvá is keseredik Jókai humora: gondoljunk a földesúr névnapján átnézett számadásokra, melyekből a patriarkális, nemesi gazdálkodás szatírája kerekedik ki. Kis Miska, a „pünkösdi király" felemelkedése is szatírai jelentéssel bír némiképp; a Petőfi-féle csikós-genre ez anekdotikus változata főként betyári tulajdonságaival hódít magának teret a nemesúri társaságban — „s ha felült a lovára, és ha egy szót sem szólt is, különb ember volt száz tudósnál, ki íróasztalánál görbe hátúvá tudományozza magát". Kis Miska rokonszenves tulajdonságait nem hazudtolja meg az, hogy érvényesülésének *módja* — a régi, a patriarkális-parlagi Magyarországot is jellemzi, kritikai élességgel.

Révai József rámutat a valóságban létezett, tényleges társadalmi erők — és a valóságból hiányzó elképzelt hősök vagy jelenségek romantizálásának különbségeire: „A Jókai-féle romantikát kétféleképpen kell értékelnünk. Amikor Jókai valóságos, meglevő társadalmi erőket romantizál: művét valóban hősinek, lelkesítőnek érezhetjük. *A fekete gyémántok* például sok tekintetben előrelépés a *Nábob*hoz képest, a társadalmi haladás kérdéseinek középpontba állítása miatt. Mégis, a *Nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* alakjainak nagyobb a nevelő erejük, mint Berend Iványnak. Az előbbiek éltek, s egy létező, haladó réteget képviseltek. Ezt már nem mondhatjuk el Berendről. Jókai, kétségtelenül, népmesei, népmondai hősöket alkot, amikor a ténylegesen meglevő társadalmi erőket romantizálja. Persze, a kapitalizmus nem alkalmas arra, hogy népmesei hősök számára szolgáljon környezetül. Viszont a Baradlay-fivérek — János vitéz és Toldi módján állnak előttünk. Berend csak mint álom élhetett — de Baradlay Richárd: valóság volt éppúgy, mint Kárpáthy Zoltán és Szentirmay Rudolf."

Szentirmay alakjának romantizáltsága a *Kárpáthy Zoltán*ban válik teljessé, nem utolsósorban azért, mivel Jókai őt itt Kárpáthy János—Fanny cselekményvonala mögött, kissé a háttérben tartja. Szentirmay mögött Széchenyit kell ugyan látnunk — de kérdéses, hogy Szentirmay eszményített alakja mennyiben tartalmazza modelljének vonásait. Jókai itt is kettébontja a modellt, akárcsak Petőfi esetében, akinek alakját — és sorsát: Pusztafi — illetve Zeleji Róbert testesíti meg. István gróf inkább csak utalás Széchenyire — Szentirmay pedig ugyanakkor, amidőn romantizálja, le is egyszerűsíti Széchenyi alakját. De mi szükség lehetett Széchenyi „romantizálására"? Nem lett volna-e eléggé „romantikus" megoldás az is, ha Jókai az eredetihez pontosan ragaszkodik — hisz Széchenyi egyénisége, meghasonlásai, egész életpályája, ugyancsak lehelik magukból a romantikát! Igaz, modelljét Jókai nagyonis hűségesen követi, amikor pl. bemutatja útját a „mal du siècle"-től, a nemzeti hivatás vállalásáig. Ennek az útnak kirajzolása ugyanolyan sommás és sokatmondó kor-ábrázolásra ad neki alkalmat, mint Barna Sándor Rousseau-rajongásának, vagy a forradalomtól a börzéig „fejlődő" Griffardnak bemutatása. Rudolf életunalmának magyarázata („A tétlenség átka ez mindazokon, kiknek rendkívüli szellemerőt adott a sors, de ők kikerülték, nem keresték a tért, mely számukra ki volt mérve, s büntetésül ostorrá vált számukra éppen e lélekerő..."!) — egy tipikus kor-vonás megmutatása is. Rudolf a Chataquéla-epizódban ugyanott tart még, ahol *A karthausi* Gusztávja. Jókai eszményítő képzelete a tiszta és boldog szerelem szavával váltja meg Rudolfot az életunalomból.

Szentirmay alakjának eszményített-leegyszerűsített volta ezúttal a regény irányzatosságának kidomborítását szolgálhatja. A romantika most az eszmeiség szolgálatában áll. S hogy ezt az eszmeiséget épp a romantika módján lehet és kell kifejezni, annak okát csak abban az ellentétben kereshetjük, mely ez eszmeiség, s a kor valósága közt megvan.

Jókai a *nemzet polgárosodásának* gondolatát propagálja regényével — polgárosodását, melyet az arisztokratáknak kellene végrehajtaniok, „kiknek legtöbb érdemeik vannak a múltban, legtöbb bűnük a jelenben, s legtöbb tartozásuk a jövendő iránt". Ennek a gondolatnak hordozóit az 50-es években hasztalan keresné Jókai; a reformkorban is csak Széchenyinél találhatja meg. De még nála sem egészen a regénybeli elképzelés szerint. Jókai szemet húny Széchenyi *Kelet Népe* utáni korszakának — a *Politikai programtöredékek* Széchenyijének tettei felett. Jókai nem akarja meglátni azt a Széchenyit, aki visszariad a *Hitel* hirdette polgárosodástól. *Ezzel* a Széchenyivel kurtítja meg, egyszerűsíti le Szentirmay alakját. A romantizálást tehát — bármennyire valóságos, tényleges társadalmi erőt fokoz is föl — lényegileg az eszmény és a valóság ellentéte teszi szükségessé.

A Szentirmay megtestesítette eszme — a főnemesség vezette, nemzeti polgárosodás — leginkább eszményített, s leginkább romantikus fokon, majd Kárpáthy Zoltán alakjában ölt testet — Szentirmaynak ebben az egyenes folytatásában, akiben még világosabban érezhetjük az eszme és a valóság ellentétét. Mi vezette Jókait a regényei hirdette eszmékhez? *Épp az, hogy ezek az eszmék alulmaradnak a korban, melyhez a regények szólnak — épp az, hogy e kor a regényekben foglalt eszményeknek és eszméknek híján van.* Jókai vagy a múltból olvassa ki ezeket az eszméket és eszményeket — vagy pedig kitalálja, önnön vágyaiból, reményeiből teremti meg őket. Az 50-es években elszunnyad a nemzeti polgárosodás gondolata — ezért kell megszületnie Kárpáthy Zoltánnak. A 60-as évek kapitalizálódásában elhalligat a társadalmi haladás ügye, és nemzetietlen arculatát mutatja meg a tőke — ezért lép színre Berend Iván. A 70—80-as évek liberális Magyarországán már nyoma sincs az eszmékért harcoló, önfeláldozó lelkületnek, s eltorzultak a felvilágosodásban fogant eszmék is — ezért tárul ki a kezdet, a „hőskor", a felvilágosodás és a reformkorszak hajnala — ezért magasodik föl Ráby Mátyás és Jenőy Kálmán. Jókai ro-

mantikájának legfőbb forrása az a körülmény, hogy eszményeit nem lehet a maga korában keresnie — mindig a maga korán *kívül* — a múltban vagy a képzeletben — találja meg őket. És ez lehetővé teszi, hogy hősi, romantikus mondanivalót fejezzen ki — állapítja meg Révai József — másrészt azonban gátolja is kritikai realizmusa kifejlődését. Hozzátehetjük ehhez, hogy e koron *kívül* keresett eszmények közt akadnak építők, lelkesítők — de meddő és illúziós eszmények is.

A *Nábob* romantikáját tehát a Szentirmay kifejezte eszmék teremtik meg. Ezzel a romantikával nem hozható összhangba a kritikai realizmus ábrázolásmódja — de összhangba hozható a humor és a genre-műfaj olyas vegyüléke, amilyet Kárpáthy János alakjában és környezetében láthatunk. A regényben a Szentirmay-féle romantikus cselekménysornak megfelel a Mayer Fanny-féle cselekmény-sor romantikája. Sőt, a regény legtisztábban romantikus színei épp Fanny alakját vonják be.

Fanny történetének egyes motívumaival Jókai ugyanolyan tipikus, kor-jellemző mondanivalót fejez ki, mint pl. Szentirmay útjának világfájdalmas szakaszával. Abellino csábító mesterkedései — és Fanny védekezése: az angol „erkölcsös regények" helyzeteit idézik. Itt is az arisztokrata frivolság és cinizmus szenved vereséget, akárcsak a *Pamelá*ban vagy *A wakefieldi lelkész*ben. Abellino, a csábítás tudatosan felépített stratégiájával, a színlelés, a számítás, a megtévesztés egész fegyvertárával — mutatis mutandis — az Ancien Régime kéjenceinek ugyanazt a szerepét alakítja, mely Laclos — vagy Richardson és Goldsmith regényeiből ismerős. Természetesen, itt nem „filológiai" kapcsolatról lehet szó — hanem sokkal inkább arról, hogy Jókai a magyar viszonyok közt is megteremtett egy olyan helyzetet, melyhez a kialakuló polgári irodalom előfutárjai — különösen az angolok — mint tipikus helyzethez folyamodtak. A hűbéri és a polgári osztályok ellentéteit ezek az írók erkölcsi vonatkozásokban mutatják meg — az arisztokrata erkölcstelenség és

a polgári-plebejus erkölcsösség ellentéteként. Abellino vadászata a „paradicsomból lejáró őzike" után — ez a motívum, a mi viszonyaink közt egyrészt azokra az ellentétekre is utal, melyekre világirodalmi előzményei — másrészt azonban egy sajátos tartalommal is megtelik. Abellino frivolsága és erkölcstelensége: a nemzetietlen, kozmopolita jelleget hangsúlyozza ki — Szentirmayék tiszta erkölcse pedig a nemzetit. Jókai regényeit az „angyali jóság" és „démoni gonoszság" harcának jegyében látta eddig az irodalomtörténet. Pedig e regények zömében nem holmi elvont, erkölcsi kategóriaként szerepel a jóság és a gonoszság, hanem többnyire nagyonis kézzelfogható, történelmi-világnézeti ellentétek szülötteként. *A szerelem bolondjai* Malvinájának „démonisága" az önkényuralom korruptságát is kifejezi — Világosi Ilonka „angyalisága" pedig a passzív ellenállásba vonult, becsületes és hazaszerető nemesi réteg jellemét, erkölcsét.

Fanny története egy másik világirodalmi párhuzamot is idéz — az *Új Héloïse*-ét, melyet Jókai talán célzatosan is ad Barna Sándor kezébe. Rudolf és Barna Sándor utolsó találkozása, Fanny sírjánál, a regény végén, nemcsak szerkezetileg, de eszmeileg is visszautal első találkozásukra — épp az ermenonvillei sírnál. Az *Új Héloïse* hőseinek magasztos érzelmi kapcsolatait ott érezzük Fanny—Rudolf—Kárpáthy János érzelmi kapcsolatai mögött. A plebejus Saint-Preux helyét itt betöltő Szentirmay Rudolf ismét csak Jókainak arra az igyekezetére hívja fel figyelmünket, mellyel nem alulról — de felülről kíván társadalmi összhangot teremteni. Julie egy olyan korlát előtt vergődik, mely lefelé zárja el az utat; de Fanny ezt az utat nem is látja, múltjához, osztályához őt semmi sem köti. „Rousseau-hatást" ugyancsak felesleges lenne keresni Jókainál — inkább arra kell felfigyelnünk, hogy „polgárosult" főnemeseinek környezetében akár ösztönösen, akár tudatosan, de az „érzelmek polgárisodásának" *korszerű* helyzetét teremti meg. S hogy ez a helyzet mennyire nem kölcsönzött Jókainál, azt Fanny érzelmes-regényes történetének rege-, illetve románc-szerű

megoldása is bizonyíthatja. A Kárpáthy János környezetét bemutató genre-realizmussal csodálatosan harmonizál a Fanny-történet rege-, illetve románc-jellege. Édesbús bensőséggel, kecses kerekdedséggel, s különösképp a befejező részekben (gondoljunk Fanny és Rudolf utolsó találkozására, az imakönyvbe lenyomtatott két virág finom motívumára és drámai funkciójukra stb.) oly hasonlíthatatlanul gyengéd költőiséggel csendül ez a románc — a kései magyar romantika egyik legtisztább hangján.

A *Nábob* bizonyos értelemben korszakot nyit regényirodalmunkban. Az elbeszélő művészet ily magasfokú leleményére, változatosságára a *Nábob* előtt példát nem találhatunk. Jókai ezzel a művével a regény műfajának egy sajátosan magyar változatát teremti meg — változatot, mely a világirodalom többi regény-típusától gyökeresen különbözik. A *Nábob* egyaránt elüt a romantikus és a realista regénytől, habár mindkettőből elvegyül benne valami. Különösen a genre-részletekben, közelébb jut a realista ábrázoláshoz, mint pl. Victor Hugo — de az igazi kritikai realizmust éppen nem éri el. Ugyanakkor, a *Nábob* műfaját már sokkal inkább nemzetinek érezzük, mint pl. Eötvös regényeit. Jókai regényműfaja középúton áll a nyugati regény eljárásait, megoldásait kölcsönvevő Eötvös — és a népies eposzt megteremtő Petőfi és Arany műfaji törekvései között. De amíg Arany a népies eposzból a regény felé próbál eljutni, addig Jókai a regényt minduntalan a népmese, vagy a patriarkális anekdota felől közelíti meg. Nemzetibb, „magyarabb" színezetű lesz ugyan ezzel a műfaj, de nagyonis különböző a klasszikus, kritikai realista regénytől. Jókai regényműfajának ellenmondásos jellegében a lassan, nagy zökkenőkkel polgárosodó középnemesség ellenmondásossága tükröződik ekkor. E polgárosodási folyamat csődje — Jókai regényműfajának csődjét is jelenti majd. Ez az ellenmondásosság nyom részben bélyeget a mikszáthi regényműfajra is. Teljességgel majd csak Móricz Zsigmond lesz mentes tőle, aki egyrészt a legmagasabb fokon hasonítja át nemzetivé a kritikai realiz-

mus klasszikus műfaját *(Úri muri, Rokonok)* — másrészt pedig egy népi regényműfajt kezd kialakítani *(A boldog ember, Rózsa Sándor)*. Amiként Petőfi és Arany a népinemzeti lírát, illetve verses epikát — úgy Móricz a népinemzeti regényt teremti meg. A Jókai-féle regény nem népinemzeti jellegű — de kezdeménye, főként a *Nábob*bal, éppúgy előkészíti Móricz feladatát, mint Petőfiét és Aranyét is előkészítette Vörösmarty.

A *Nábob*ban megmutatkozó elbeszélőművészet elsősorban anekdotai jellegű, ami főként a cselekményszálak összeszövésének technikájában mutatkozik meg. Jókai ebben nem a „többágú" cselekményen épülő, nyugati regények módszerével él, hanem egyetlen, anekdotai téma (Kárpáthy János házassága) szálait színezi ki, s az egész elbeszélési menetet e téma minél hatásosabb érvényesülésének szolgálatába állítja. Az elbeszélés ütemét is az anekdoták sajátos elbeszélési, tálalási módja szabja meg. Jókai az épp elmesélt események mögött mindig készen tart egy újabb szálat, melyet a már meglevő meseszövethez fűzzön: Abellino csábítási kísérleteinek története mellé ügyesen hozzáfűzi Fannynak Rudolf iránt ébredő szerelmét — újabb szálat fon Kárpáthy János névnapjának eseményeiből, melyek viszont a koporsó-epizóddal szövődnek hozzá az Abellino-féle szálhoz. Abellino iránti gyűlölete vezeti Kárpáthy Jánost a Fannyval kötendő házassághoz — és a házasság történetének szálával színesített meseszövethez végezetül még hozzászövi Rudolf eseményfonalát is. Közben az anekdotai előadásmód kedvelt fogásaival él; a csattanót előkészítő feszültség folyamatos növelésével (a névnap eseményei a koporsó megérkeztéig), vagy az érdek-keltés kedvéért közbevetett hátráltató epizódokkal (Fanny és János úr házasságkötésének közvetlen előzményei, Abellino utolsó intrikakísérletei stb.). Az elbeszélő technikának ez a kifinomultsága nem a magyar regény addigi fejlődésében — hanem a patriarkális anekdotázás fejlettségében leli magyarázatát. Jókai szerkesztő tudatossága természetesen a *Kárpáthy Zoltán*

cselekményének exponálására is kiterjed, a befalazott szobák és a félbenhagyott levél epizódjaiban.

A *Kárpáthy Zoltán* megtartja és tovább gazdagítja a *Nábob*ban megismert genre-realizmust és romantikus eszményítést. Még Fanny románcának megfelelőjével is találkozunk itt, Kőcserepy Vilma történetében ; Vilma mintha csak Fanny édestestvére lenne és mindkettejük halál-jelenete ugyanannak a költői mélabúnak szelíd tovahullámzásával zárja le a románcot. De Vilma „románcában" valamiféle mesei misztikának, babonák és látomások kísértetiességének is több szerep jut.

A *Kárpáthy Zoltán*ban jön csak létre igazában a reformkor apoteózisa, s itt bontakozik ki teljességében az az irányzatosság, melyet a *Nábob* elindított. A *Kárpáthy Zoltán* mintegy felújítja a reformkori irodalom tematikáját is ; a Wesselényi-apoteózis Vörösmarty romantikus pátoszának hagyományát folytatja tovább, a vármegyét bemutató részletek pedig *A falu jegyzője* kritikai képét romantizálják nagy mértékben. Wesselényi itt a későbbi, félisten-hősök elődjeként jelenik meg. Zoltán alakjából — minden felfokozott tökéletessége ellenére is — épp ez a félisteniség hiányzik, ami nem is férne össze a gyermeklélek, gyermekszerelem oly költőien kialakított rajzaival. Wesselényi és Zoltán tulajdonságai majd összefogottan és megtetézetten jelentkeznek Berend Iványnál — ami az alak valószerűségének éppen nem válik hasznára.

Az 50-es évekhez szóló irányzatosságot ez a regény az eddiginél is határozottabban mondja ki, a pesti árvíz romjai láttán, a szabadságharc utáni romok országához intézvén biztató tanulságot : „Aki önmagát újra teremteni képes, az halhatatlan". Világosabban nyer azonban megfogalmazást ez irányzatosság illúziós tartalma is : a „nemzeti arisztokrácia" hivatástudata, s maga a „főnemesi polgárosodás". Ez utóbbinak Zoltán még öntudatosabb képviselője, mint Szentirmay volt. Mindaz a temérdek valószerűtlenség, ami Zoltán alakjához tapad, ebből a merőben irreális illúzióból

származik. Zoltán *lemond* birtokáról — még ha erkölcsi indokok késztetik is erre — költő és politikus akar lenni, Deákhoz hasonlóan nem fogadja el a véren szerzett követi megbizatást, meg akarja valósítani az örökváltságot stb. Alakjának, szerepének lényegét fejezi ki Jókai, amikor e mondatot adja szájára: *„leszek egyszerű polgár, mint más"*. Maga a társadalmi erő, melyet Zoltán alakjában romantizál Jókai: valóságos. De az utak és módok, melyeken ez az erő kibontakozik itt előttünk: a képzelet illúziós szüleményei. Zoltán alakjában ugyanaz az ellenmondásosság ütközik elő, mely Jókai regényműfajában is.

A Szentirmay-birtok képe az agrárkapitalizmus mellett érvel — s ennyiben Jókai felfogása látszólag egyeznék Kemény Zsigmondéval. De a kapitalizmus ellen Engels visszájukra fordított adataival érvelő Kemény től (l. Komlós Aladár: *Kemény és Engels*, Irodalomtörténet, 1949. 1. sz.) mégis gyökeresen különbözik annak a Jókainak felfogása, aki az 50-es években is a polgárosodás és az ipar, a kereskedelem fejlesztése mellett kardoskodik, s Berend Iványban majd a technikát, az iparnak is hasznos természettudományt dicsőíti meg. A parasztkérdést Jókai az agrárkapitalista nagybirtok keretei közt máris megoldottnak véli, s az egységfront-illúzió táplálta jobbágyidill, melyet Szentirmán bemutat, épp ezért visszalépés is a reformkori, Eötvös-féle jobbágyábrázolás mögé.

Hasonló módon enyhül, *A falu jegyzőjé*hez képest, a hűbéri vármegye képe is — a közéleti visszaélések rajzába humor vegyül. De ne feledjük, az 50-es években a megyerendszer, a decentralizáltság védelme egészen mást jelent, mint 48 előtt. *A falu jegyzőjé*nek alakjaival párhuzamos típusokban is a kozmopolita jelleg válik uralkodóvá — gondoljunk csak Bántornyi James itteni „megfelelőjére", báró Berzyre.

A regény érzelmes-romantikus színei a konfliktusban álló felek közül a nemzeti oldalra sűrűsödnek — míg a nemzetietlenek táborát ugyanaz a hideg racionalizmus jellemzi,

mely Abellino csábítási hadjáratában is félig-meddig kifejezést nyert. Hideg, érzelmektől ment, illetve, érzelmeit palástoló környezetben nevelkedik Vilma ; anyja, Eveline egy kékharisnya szárazságával tartja fenn az „ész-uralmat", melynek ridegsége annyira elüt az igaz-emberségnek Jókai hirdette eszményétől. A hivatalnoki nemesség ranglétráján felkapaszkodott Kőcserepy nemzetietlen magatartásának rajza (gondoljunk a pesti nemzeti színház megnyitásának epizódjára) valójában az 50-es évek viszonyaira is utal, óvatosan. Kőcserepy és Harter Nándor : ugyanegy családba tartoznak. Az egykorú olvasók Kőcserepy alakjában az önkényuralmi rendszer bürokratáira is ráismerhettek.

A *Nábob*ban megmutatkozott genre-realizmus itt még sokrétűbben jelentkezik. Mondottuk már, hogy Jókai jobban ismeri a régi Magyarország életstílusát, mint az újét, s több festőiséget, kuriózumot talál a régi élet színterein, mint pl. a maga korának szalonjaiban. Kedvelt színhelye, az ügyvédi iroda vagy a vármegyeház, a regényt legalábbis egy-egy jellegzetes, humorban gazdag genre-alakkal ajándékozza meg. Petőfi még szatírával mutatta be Pató Pál urat — Jókai azonban humorral Tarnaváry alispánt : ez a humor még a maradiságot is a patriarkális kedvesség tónusával tudja megszépíteni : a „régi jó táblabírák" motívuma itt, egyelőre még csak kiegészíti a haladó arisztokrácia képét, hogy később majd önállóan fejlődjék tovább. A másik, sok finom megfigyeléssel és humoros leleménnyel létrehozott genre-alak : Bogozy fráter. Ne higgyük, hogy Jókai pusztán képzelete munkájára hagyatkozik : megfigyeléseinek pontossága, élessége nemcsak leírásaiban lep meg (gondoljunk pl. Csollán Berti hintajának leírására az *És mégis mozog a föld*ben), hanem a találón odavetett apró részletek szemléletességében is. Tarnaváry az asztalra csap — mire a megriadt jurátusok csupa „s" betűt kanyarítanak tollukkal ; a pesti árvíz rémületét pedig nemcsak a félrevert harangok hirdetik, hanem

a Vilma éji asztalán az ezüstkanáltól megcsendűlő pohár is.

Az ügyvédi officina genre-környezetéből születik meg Maszlaczky is, de az ő alakja túlnő a genre-kereteken. Maszlaczky: típus — egy társadalom jellegzetes képviselője. Jelentőségét nem is abban az intrikában találhatjuk meg, mellyel a regény egész cselekményét elindítja, mozgatja (a bonyodalom egyébként eléggé rekvizitumszerű: egy örökség-per fejleményei) — hanem szerepének visszataszító, csaknem démoni voltában. Maszlaczky a felbomló hűbériség élősdi szülötte, a régi birtokrend prókátori haszonélvezője; Abellino és Kőcserepy hideg cinizmusára is rátetézőn, ő a legnagyobb számító, a legridegebb stratéga. Neki is kell a legnagyobbat buknia, egy félig költői, félig népmesei igazságszolgáltatás törvényei értelmében. Megalkotásánál Jókai éppúgy él a megfigyeléssel, mint a szatírával (ömlengő, ál-érzelmes megállapodása Kőcserepyvel), vagy a moralizáló vígjáték helyzet-komikumával (versengése Abellino orvosával a betegágy mellett), melyek egyaránt hozzásegítették, hogy a genre-színten túlemelve, típussá formálja.

A valóság romantizálásának talán legtanulságosabb példája a hatalmas árvíz-jelenet, ez a sokszólamú ábrázolás, mely a regény valamennyi szereplőjét próbára teszi, éppúgy megmutatva az önfeláldozó hősiességet, mint a zsaroló önzést. Hőskor hősi jelenete, fény és árnyék párosodásában: ez az árvízkép szimbólikus értelemmel is megtelik. Az önkényuralom olvasóit az elemekkel vívott harc egy másik, még nagyobb harcra emlékeztette — a romjaiból felemelkedő város pedig egy másik, majdani felemelkedés ígéretét rejtette számukra magában. Még abban is, ahogyan a patriarkális nádor dicséretét zengi Jókai — szemrehányást, vádat lehetett érezni az ország új, bürokrata zsarnokai irányában. Az irányregény a reformkorból minduntalan visszautal az önkényuralom korába — és legfontosabb utalása, a nemzeti katasztrófa, a nemzeti felemelkedésre célzó:

a valóságban rejlő pátoszt és hősiességet a romantika szárnyalásával szólaltatja meg — anélkül, hogy e pátosz és hősiesség *realitását* a legkevésbé is halványítaná.

Jókai már elkanyarodott a debreceni békepárttól. Ha annak idején a forradalom — úgy most az ellenforradalom terelte új irányba.

A *Nábob*bal és a *Kárpáthy Zoltán*nal azért kellett behatóbban foglalkoznunk, mivel Jókai egy korszakának (1850—1867) legjellemzőbb alkotásai. Az az irányzatosság, melyet művészi elvének vall, e korszak legtöbb regényén uralkodik, maga az irány azonban épp a *Kárpáthy Zoltán* után csakhamar megváltozik. A *Régi jó táblabírák* (1856) már a középnemesség nemzeti hivatását hirdeti, s az arisztokráciát idegennek mutatja be. Az egységfront-illúzió idilljének hamissága ebben a regényben mutatkozik meg leginkább; a parasztság nyomorát, melyben egy Dózsalázadás fenyegető csírái rejlenek, nem a hűbéri állapotok — hanem kizárólag a gyarmatosító kapitalizmus következményének mondja Jókai. Krénffy alakja — hol vígjátéki, hol pedig sue-i eltúlzottságában — Kaulmann Félix típusának gyatrább előzménye. Maga a regény, ez a bűnügyi történettel bonyolított szerelmi anekdota, azért is síklik félre, mivel irányzatossága tarthatatlan, s ellenemond Jókai ezidőbeli, leghaladóbb törekvésének: a nemzeti polgárosodás propagálásának. Ebben a regényben, éppúgy, mint a *Szerelem bolondjai*ban — ha nem is úgy, mint *A fekete gyémántok*ban: Jókai a szociális kérdésekhez próbál hozzányúlni. De szemlélete, mely a polgárosodás kérdésében néha a helyes úton tapogatódzik — itt teljességgel csődöt mond. Az az érzelmes-patriarkális menedék, melyet a parasztság a „régi jó táblabíráknál" talál, menthetetlen eszményítése a valódi állapotoknak. Jókai itt egy olyan kérdést igyekszik már a reformkorban megoldottnak feltüntetni, melyet 48 sem oldott meg.

A Dózsa-dráma ugyanehhez a kérdéshez nyúl, más oldalról, de még kevésbé szerencsésen. Eötvös regényével

összevetve ezt a drámát, lehetetlen észre nem vennünk azt a hanyatlást, mely a liberális történelem-szemléletben a reformkor óta bekövetkezett. Jókai nagyrészt Eötvös nyomán mutatja be Dózsát nagyravágyónak, az ösztönök emberének — de egyszersmind még lejjebb is fokozza: szerelmi szenvedély játékszerévé teszi meg, aki e szerelemért önmaga ellen „bocsátja útnak a kést". Jókai még annyira sem tudja megérteni a Dózsa-felkelést, mint Eötvös. Mészáros Lőrinc helyett itt Lőrinc deák szerepel, szánalmas hordószónokként. Talán csak Orbán deáknak akad a drámában méltóbb megfelelője: Barnabás személyében. A nyegle, főúri gőg megmutatása — a paraszti gőg megmutatásában nyer itt ellensúlyt. A mű eszmei alapja: ismét csak az egységfront-illúzió. A főurak és a jobbágyok egyaránt bűnösek Jókai szerint, mivel kölcsönösen okot adtak a polgárháborúra, s megfeledkeztek a haza ügyéről. Bornemissza és Csáky Lóra részesülnek egyedül az író feltétlen rokonszenvében, s ők is mondják ki a dráma hordozta tanulságot — vagyis annak a majdani időnek kívánását, „Midőn a legnagyobb és legkisebb, egy lelkesült eszmében egyesül; Midőn nemes szív jelzi a nemest, Midőn a honfitárs nem gyűlöli A vériből való igaz rokont; S úr és paraszt csak abban versenyez, Melyik szeresse jobban nemzetét?" Az úri-népi ellentétek elsimítása a Bach-korszak viszonyai közt bírhatott még némi jóhiszemű célzattal — de Jókai a 48-as forradalom szociális tartalmát is elítéli a Dózsa-drámában. Eötvös is forradalomtól akart óvni regényében — Jókai azonban még az övénél is óvóbb-tiltóbb hangsúllyal utasítja el a népforradalom „fenyegetését". A Dózsa György lelkiüdvéért fohászkodó Lóra — a vértanúi példából épp a forradalmi tanítást kívánja kilúgozni: „Oh ég! előtte nyisd meg ajtaid, S ne engedd a pokolnak szellemét, Hogy egykor onnan újra visszatörjön, Lángbaborítani e haza terét: Hanem ragadd fel boldogid közé, S tisztítsd meg azt szentséges ihleteddel. S ha egykor érdemes lesz árva néped, Akkor bocsásd ez óriási szívből, Mi nagy volt és nemes, e földre

vissza"! Tagadhatatlan rokonszenv szólal meg Dózsa iránt Jókaiban is, de inkább a sajnálat, semmint a megértés rokonszenve. Ez a mennybe küldött, „tisztultnak" kívánt Dózsa — a forradalom, a szabadságharc népmozgalmaiban mutatkozott meg félelmesnek Jókai előtt. És az a Dózsa, akit Lóra szavaival a „földre vissza" vár Jókai — Petőfi Dózsájának eleven cáfolata lenne. A drámának talán egyetlen tiszta és valóban hősi jelenete az, amelyikben a költő lép színre, s tesz hitet az irányzatosság elve mellett.

Sokkal helyesebb úton jár, amikor az önkényuralom valóságának ábrázolására törekszik. Ennek az ábrázolásnak vannak realista, sőt kritikai elemei is. Csakhogy ez a kritika is mindig egyoldalú, Hiányzik belőle Vajda indulatos, ostorozó nemes-ellenessége, vagy Madách *Mózes*-drámájának tiszta és bátor állásfoglalása a nemzeti függetlenség kérdésében. Jókai a nemesi ellenállás kétségtelen jelentőségének elismerése mellett, hallgat azokról a gátakról, melyeket ugyanez a nemesség állít a polgári átalakulás elé. Amikor Széchenyi szemével nézi is a *Nábob* környezetét, olyan illúziós megbocsátás és bizakodás vegyül helyzetképébe, mely Széchenyitől teljesen idegen. Jókai nem látja, nem akarja látni a nemesség gondolkozásában azt a tehetetlenséget, mely mindinkább akadályozza ezt az osztályt a polgárosodásban. *Az elveszett alkotmány* Arany Jánosa és a röpiratok Vajda Jánosa, akik nem utolsósorban az elmaradottságot ostorozó Széchenyihez érezték magukat közelállónak : olyan színben mutatták meg a középnemességet, aminőben Jókai sohasem mutatja. Kemény is, Jókai is, Vajda is óhajtják a középnemesség polgárosodását, de mindegyikük másféle módon. Vajda a hűbéri, táblabírói tulajdonságok gyökeres kiirtásával — Kemény a birtok helyzetének megerősödésével — Jókai viszont a nemesség értelmiségi hivatásának meghirdetésével.

Jókai néha már-már felismeri az önkényuralommal szembeni ellenállás fonákját is — de csak azért, hogy később annál inkább meneküljön ettől a felismeréstől. A *Politikai*

divatok társadalmi képét aligha érezhetjük illúziósnak. A *Farsangi dal* Sárosijának keserűségével rokon néha az a fájdalom és csalódás, mellyel Jókai az „új világról" szól. Ennek a világnak jelszava: „*Meghalt az oroszlán, éljen a róka*". Pusztafi, akit visszahozott ebbe a világba, nem akar többé a nemzet „csillaga" lenni: „Csillagok csak az érdemes hivatalnokok gallérain divatoznak". Börtön lapul a bálterem padlója alatt — s a börtön lakóit elfeledték. Szerafine is elfeledte Róbertet, „porrá lett" az élő is, mivel változtak a „politikai divatok". Mennyi fojtott fájdalom lappang az egyébként oly egyenetlen regény utolsó fejezeteiben: a legkeserűbb lapok ezek, melyeket Jókai valaha 48 emlékéről írt. Addig igaz ez az emlék — amíg fájnak az írónak az emlék megtagadói. Később már el sem hiszi, hogy voltak Szerafinek, hogy voltak feledettek, kitaszítottak, kiknek nevében még ilyen verset írhatott:

Tíz évi távollét után
A hű nő mint csókoland
Hogy nyalja gazdája kezét
A vén eb, a hű bolond!
Viszontlátás titkaiból
Egyet megtanult a rab:
Nagy idő múlt! Nőd nem csókol,
És a kutyád megharap.

A *Nábob* optimizmusára, a Schmerling-korszak hajnalán Jókainál valamely kesernyés, rezignált hangulat köszönt be. „Divat csak divat" — sóhajt. — „Egyszer az a divat, hogy a leányok tépést csinálnak, másszor meg az a divat, hogy egyik táncvigalomból ki, másikba be". Jókai egyedül itt mondja ki hűségi parancsát („Ha mi is le akarunk feküdni, ki marad akkor állva?... nekünk kell azt mondanunk: itt maradj, szenvedj, küzdj azért az eszméért, amiért apád és anyád küzdött, szenvedett: folytasd, amit be nem fejezheténk") — később már napirendre tért a hűtlenek felett. Ábrándossága majd 67 után is 48-as hűségben mutatja neki az országot. A *Politikai divatok*ban még azért elégedet-

len, mivel az ország „túlkönnyen megbékél" — később ő maga is megbékélt tekintettel siklik át az egykor megrótt hűtlenség és feledés felett.

Ha a *Nábob, Kárpáthy Zoltán* hősi optimizmusát összevetjük a 60-as évek némelyik regényének rezignáltságával, majd pedig a 70-es évek első felének újbóli, bizakodó hangnemével, lehetetlen föl nem figyelnünk Jókainak csaknem folyamatos hangulati ingadozásaira. A derűsen mesélgető Jókairól kialakult kép már csak emiatt sem pontos. A 60-as évek, s különösen az önkényuralom ábrázolásai, a melankólia, a rezignáció jegyében állnak. Ez a hangulat uralkodik a *Szerelem bolondjai* befejezésében, s a regény társadalomrajzán is. Jókai itt ismét közel jut egy elmélyültebb valóságábrázoláshoz, s az önkényuralmi társadalom igazi képéhez. Harter Elemér meghasonlottsága, melyet az apja iránti megvetés nagyonis indokol, az egész fiatal nemzedék kesernyés hangulatára jellemző. Jókai ábrázolása néhol csaknem érintkezik *A délibábok hőse* „nedélyességével". „Hát tudom én, mi az az alkotmány — kérdi Elemér — mi az a nemzeti becsület? Akkor én még gyerek voltam, s azóta nem tanítottak engemet arra." Az a mélyreható ábrázolás, amit Harter Nándor zülléséről nyújt : nemcsak a Schmerling-rendszer korruptságát — de a középnemesség *egy részének* züllöttségét is megmutatja. Amiként a *Politikai divatok* nemesség-ábrázolása, úgy a *Szerelem bolondjai* társadalomképe is mentes az illúzióktól. Az író kritikája nemcsak a Lemming bankárokon s a Malvinákon csattan, de a Bélteky Feriken is. A passzív ellenállásnak is csak egy igazi hőse akad : Világosi. Miközben ő a bérlett pusztára költözik, hogy sorsával a passzívan ellenálló nemesség anyagi tönkremenését példázza : a megyei közönség reggelig táncol a királyi biztos bálján : „Másnap ugyan minden ember, aki ott táncolt, sietett kimagyarázni ismerőseinek a kényszerítő körülményeket, amik miatt kénytelen volt ott táncolni, hanem azért mégis csak táncolt". Jókai már csak az új nemzedékben bízik : az egymásra találó Ilonkákban és

Elemérekben, akik vagyon és kiváltság nélkül is meg tudják állni helyüket, dolgozni tudnak — s harcolni is, ha nem lehet másként: idegen népek szabadság-eszméjéért.

A *Szerelem bolondjai* tanulságait nem szabad lekicsinylenünk. Ha Jókait kizárólag a középnemesség érdekeinek szószólójaként tekintjük, nem érthetjük meg bírálatát ugyanerről az osztályról. Pedig tagadhatatlan, hogy ennek a bírálatnak fontos dokumentumait tartalmazza a *Szerelem bolondjai* is. Az eszményítéstől ezegyszer oly feltűnően tartózkodó Jókai — még Világosiéknak is csak annyi érdemüket látja, amennyit történelmileg sem lehet elvitatni tőlük. Világosi passzív ellenállása alapjában — eredménytelen, meddő. De ez még nem igazolja a behódoló Harter Nándorokat, s a későbbi dzsentri-típus előfutáraiként megjelenő Bélteky Feriket.

A *Szerelem bolondjai:* a *Rab Ráby*-típusú írások egyik fontos előzménye. Ez a regény megmutatja, hogy 48 örökségének talajáról Jókai kritikailag is képes ábrázolni, s a romantikából bizonyos mértékben kibontakozva, le nem becsülhető lépéseket tesz a realizmus felé. A *Nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* a bizakodás, az ösztönzés művei voltak. A *Szerelem bolondjai* miatt nem ok nélkül aggodalmaskodik a kritika, hogy „a kiegyezésben feltámadott új korszak idején" — „kárt tesz a közszellemben". Jókai itt hűvösebben lát, s nem is a múltat, hanem a jelent látja. Számonkérő írás ez — a *Politikai divatok*ban emlegetett hűség újabb számonkérése.

Kár, hogy erről az útról egy időre elkanyarodik Jókai. Elkanyarodását az az értelmezés magyarázhatja, melyet ő magának 67-ről kialakított.

Jókai alkotó korszakairól nem lehet egynemű képet alkotni. Nemcsak a derű, a bizakodás váltakozik bennük a rezignációval, de az ábrázolás romantikájának, illetve realizmusának aránya is. A 60-as évek első regényei *(Felfordult a világ, Az új földesúr)* még a nemesség polgárosodása mellett érvelnek bizakodón — a *Politikai divatok* szomszédságában a *Mire megvénülünk*, majd 1868-ban a *Szerelem bolondjai* pedig már valami mélabús hangulatba borultan állnak előttünk. A 70-es évek kezdetének műveiben a korábbi illúziók már átváltoznak utópiákká, *A fekete gyémántok*ban, *Az aranyember* befejezésében, sőt, bizonyos értelemben az *És mégis mozog a föld* záróképében s főként *A jövő század regényé*ben. Az utópiákat majd ismét a melankóliásabb kicsengésű írások követik (pl. *Az élet komédiásai*), s a *Rab Rábyb*an, később pedig a *Kiskirályok*ban meg éppen komor égbolt borul a cselekmény fölé. A hősök ábrázolásmódjában ugyancsak feltűnőek a váltakozások a romantikusan felnagyított (Baradlayak, Jenőy Kálmán) — és a mértéktartóbban, realista megfigyelések anyagából teremtett alakok (Tímár Mihály, Ráby Mátyás) közt.

E változások magyarázatát Jókai útjában kell keresnünk, mely a kiegyezést előkészítő harcok idejétől (kb. 1865-től) nem minden következetlenség nélkül vezet el a 75-ös fúzióig.

Illúziós egységfront-eszméjéért Jókai nemcsak regényeiben, de a közéletben is küzdeni próbált. Közéleti tevékenysége — ahogyan a legújabb kutatás (Szebényi Géza) erre rámutat — különösen az 1858-as nagy, európai kapitalista válság után élénkül meg; e válságra ráadásként következik be Solferino, majd a Bach-rendszer bukása, ami Jókai reményeit a 48-as eredmények visszahozatalára, még inkább megerősíti. Jellemző azonban, hogy az 50—60-as évek fordulóján még nem annyira belső erőktől, mint inkább a kül-

politika alakulásától vár fordulatot, megoldást. Már az 50-es évek derekától kezdve, feltűnő érdeklődéssel figyeli a külföldi szabadságmozgalmakat. Hol az indiai nép angolellenes lázadásáról ír rokonszenvvel (1856), hol a lengyel szabadságharcosokról emlékezik meg — de legtöbb lelkesedéssel Garibaldiról, kinek ellenségeire a Vatikán „briganti, testvérgyilkos őrhada" hasztalan adna áldást. Amikor III. Napóleon felhagy is az Ausztria elleni háborúval — Jókai még mindig azok közé tartozik, akik változatlanul a magyar emigráció külpolitikai tevékenységétől várnak megoldást. Külpolitikai érdeklődése tanúskodik elsősorban arról, hogy a megoldást „felülről", a bécsi politika engedékennyé kényszerülő irányzatától reméli.

Königgrätz után nyilvánvaló, hogy a nagyhatalmak — épp Oroszországtól tartva — nem akarják megsemmisíteni Ausztriát. Jókai ettől kezdve mit sem vár a „külhelyzetek alakulásától". Természetesen, még kevésbé hajlandó a megoldást *belülről*, a nép megmozdulásától, egy függetlenségi, forradalmi megmozdulástól várni. De 67 előtt Vajda János — aki pedig a nemesség arcát és szerepét oly világosan látja, mint Jókai soha — *még* Vajda János is a nép megmozdulásától retteg: „Rettegve kell gondolnunk mindenre, hisz mi sem lehetetlen, például ha akár a francia, akár a lengyel népdrámai jeleneteket nálunk a reakció színre hozni akarná valamikor; ha egy újabb, alulról induló, féktelen népmozgalom az oktalan, félrevezetett s bosszús csőcselék kezébe adná szórványosan pillanatnyira is a hatalmat. Nem félek ugyan attól, hogy a józan s nemes magyar nép többsége oly fenevadságra ragadtatnék, mint a párizsi a múlt század végén, de ha csak egy töredék, a salakrész vetemülne is el, ez is mennyire gyöngíthetné az egész nemzettest harmóniás működését" *(Önbírálat*, 1862. *Vajda János Összes Művei*, Bp. é. n. 1074. l.). A Bach- és a Schmerling-korszak, a kívülről is megoldhatatlannak látszó magyar helyzet, az ókonzervatívok és a Deák-párt ide-oda hullámzó erőviszonyai stb.: mindez nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a kor legjobb, leg-

becsületesebb patriótáinak szemlélete is összezavarodjék. 1861 után az ingadozás, a zűrzavar, az útkereső tapogatódzás jellemzi az egész magyar politikai életet. Jókainak már annyiszor szemére vetették, hogy ebben a zűrzavarban nem tudott világos, tiszta álláspontot kialakítani. Pedig e zűrzavaros nézeteinek *egy része* — azonos Vajda János nézeteivel is. Ezt lehetetlen elhallgatni, még akkor is, ha figyelembe vesszük, hogy Vajda az *Önbírálat*ban és a *Polgárosodás*ban oly szenvedélyes haraggal bélyegzi meg a táblabírói hibákat! De az arisztokráciáról nem ugyanúgy gondolkozik-e Vajda is, mint Jókai a *Nábob*ban? Ugyancsak az *Önbírálat* így ír erről: „Ügyekezzék arisztokráciánk minél kedveltebbé, a bálványoztatásig népszerűvé lenni polgári elvek vallása és mailag humánus viselet által. Vegye ki a demokrata elv zászlóját azon hír és dicskapzsi, lelkiismeretlen s csak saját emelkedésükre számító, s önzésüknek mindent feláldozó Sziciniusok kezéből, kik annak idején száműzhetnék a nemes Coriolánt..." (uo.). Vajda reformkor-szemlélete is csaknem azonos Jókaiéval (hogy Széchenyi iránti rajongásuk azonosságát ne is említsük!): „Az 1825—48-i időközben nagy élete volt nemzetünknek, olyan gyönyörű összhangzatos volt s általános haladásunk, hogy szinte érezhető volt melege az istenek mosolyának, melyet e ritka látomány fölötti örömük csal ajkaikra" (uo. 1093. l.). Vajda nézetei éppen nem menthetik Jókai nézeteit — de igenis, meg kell értessék, hogy bizonyos ábrándokban a kor legjobbjai egyaránt osztoztak.

A Jókairól támadt felületesek vélekedések sorában gyakran hallhatjuk hangoztatni azt is, hogy ő a kiegyezés egyik „előharcosa" lett volna. Ez a nézet nemcsak hogy egybemossa Jókai politikai szerepét Deákéval, sőt, a kiegyezést Deákkal szemben sürgető Eötvösével — de félreérti *Az új földesúr* célzatát is. Király István helyesen állapítja meg: „Jókai művészetében nemcsak az volt viszonylag indokolt, hogy eszményítette a Garamvölgyi Aladárhoz hasonló, új polgári Magyarországért küzdő nemesi hősöket, hanem az is, hogy a romantika varázsával vonta be a Garamvölgyi Ádám-

hoz, Lippay alispánhoz hasonló patriarkális táblabírófigurákat" (i. m. 75. l.). Az, hogy e hősökhöz Ankerschmidt inkább vonzódik, mint a Bach-huszárokhoz, még éppen nem a kiegyezés mellett érvel. Jókai a Schmerling-korszak küszöbén (1863) — ha mégoly ábrándos módon — azt kívánja példázni, hogy ellenségeink közül a „jószándékúak" mellénk állnak, a Bach-huszárok pedig vereséget szenvednek a becsület és a nemzeti érzés arcvonalai előtt. Még ha hitelt adnánk is a Haynaut modellként említő öregkori utószónak — Ankerschmidtet ily értelemben vajmi kevéssé „élethű" ábrázolásnak kell éreznünk. Jókai több regényében is megtaláljuk azt az egyébként ábrándos és mesterkélt megkülönböztetést, mintha az osztrák katonai hatóságok „lovagiasan" bántak volna a letiport országgal, s visszataszító önkényt csak Bach és Schmerling bürokráciája gyakorolt (gondoljunk Föhnwald kapitányra, vagy a Baradlay halálos ítéletét „megkönnyező" osztrák vészbírákra stb.). Ezen az ábrándos-megkülönböztető bemutatáson kívül, a regény elsősorban mégis a Bach-rendszer szatírájára és a passzív ellenállás igazolására törekszik. Jókai nem a behódolástól, hanem a kitartó ellenállástól vár megoldást. A „magyar föld átalakító erejének" illúziója is ezt az ellenállást serkenti Jókai elképzelése szerint. Még csak annyit, hogy a regény megjelenése idején a kiegyezés legtürelmetlenebb magyar sürgetői is letesznek egy ideig ilyen szándékaikról (l. Eötvös és Montalembert levélváltását), Schmerling és a 47-esek pedig éppen mereven zárkóznak el tőle. Két évvel a regény megjelenése után írja meg Jókai, már említett, a megye-rendszert visszakövetelő cikkeit, melyekkel a kiegyezést megelőző helyzetben még Tiszáék sem értenek egyet. A regény tanúsága szerint Jókai azt az ábrándot dédelgeti, hogy nem Ausztria fogja felemészteni Magyarországot — de Magyarország Ausztriát. Ebben az ábrándban — Eötvös és Vajda is osztoztak.

Az új földesúr célzata rokon a *Politikai divatok*éval. Ez utóbbi épp azért eleveníti föl a Világos utáni üldöztetések

képét, s azt a nagyszerű összetartást, mellyel a nép egy családként óvja, menti a menekülő szabadságharcosokat — mivel *erre* a nemzeti szolidaritásra a regény megszületése idején nagyonis szükség van.

Mi tehát Jókai álláspontja a kiegyezés kérdésében? Akárcsak legtöbb magyar kortársa, ő is visszariad a monarchia megszüntetésétől. Elsősorban külpolitikai félelmek késztetik erre ; e félelmei kezdetben csak a cári Szentpétervárral, később azonban egy ideig a bismarcki Berlinnel szemben is fennállnak. Jókai nem képes megérteni, hogy Ausztria sohasem biztosíthatja az ország függetlenségét — és nem képes elfogadni Kossuth javaslatát a dunai konföderációról. Az újabb kutatás hajlik arra, hogy Jókainál kétféle taktikát lásson — egyet Königgrätz előtt, s egy másikat Königgrätz után. Az előbbi taktika főként egy sürgetett és megalázó, egy életbevágó követelések feladásával létrehozandó kiegyezés ellen irányul. Jókai itt szembenáll nemcsak az Eötvös-Lónyay-féle csoporttal és Deákkal, de Tiszáéval sem egyezik mindenben az álláspontja. Ez a taktika egy Ausztriát jelentősen meggyengítő háborúra is számít. A magyar közvéleményben ekkoriban terjed el az az elmélet, hogy a monarchia „súlypontját" Magyarországra kellene áthozni.

A létrejött kiegyezés Jókai igényeit és reményeit egyáltalán nem elégíti ki. Elsősorban a hadi és pénzügyek *közös* volta miatt elégedetlen. Mégis, a kiegyezést bizonyos mértékben „eredménynek" véli, a 47-essel szemben a 48-as alap „győzelmének" — de olyan győzelemnek, melyet ki kell szélesíteni, s az ütött résen továbbhatolni katonai és pénzügyi függetlenségünk megszerzése felé. Ennek elérésében áll Jókai „második", 67 utáni taktikája. Miatta átmenetileg ellentétbe kerül pártvezérével, Tisza Kálmánnal is. Jókai nem akart résztvenni a közös ügyek delegációiban, és a szélsőballal kívánt volna egyesülni. Egyik hírlapi cikkében *(Az ellenzék kormányképessége)*, amelyben az ellenzék feladatát a kormány átvételében és „Magyarország szabad, önálló létének" megteremtésében látja, pártjától még ilyen programot vár :

„Hanem, hogy én egyszerre, és mindkétfelé jóhiszeműleg, egy *önálló Magyarországot* ‚is', meg egy *egységes osztrák birodalmat* ‚is' tudjak helyreállítani, fenntartani és lehetővé tenni, ehhez nincs se hitem, se akaratom, s ezért, egy név kevés, de nevemet sem kockáztathatom" (Hon, 1868. január 21. sz.). A kiegyezés utáni hírlapi cikkek legfőbb témája: Magyarország önálló pénzügye (Hon, 1869. szeptember 10.), annak megmutatása, hogy „Magyarország milyen nyomorult függésben van Ausztria egyedárus pénzpiacától" (uo.), szembeszállás a „minden országos pénzügyet monopolizáló bécsi finánctejedelmek klikkjével", akikkel szemben nincs más kiegyezés, „mint vagy *levetkőznünk* előttük ; vagy *begombolkoznunk előttük*" (uo. 1869. január 20. — tiltakozás a közös hadsereg intézménye ellen) „De hát a mostani osztrák közös hadsereg az oltalomnak és dicsőségnek eszköze-e? Bizony nem. Hanem a pénz elfogyasztásának eszköze. Ez ette meg milliárdjainkat" (uo.) stb. A kiegyezés évére visszatekintve (Hon, 1867. december 31.) már félreérthetetlenül kifejezi ellenkezését a közös ügyek intézményével szemben : „A befejezett év a szervezés éve volt, a bekövetkező év alighanem a szétbomlás éve lesz, amit a szervezés munkája maga hord méhében. Az egész szervezés egy fikción alapul, azon a fikción, hogy Magyarországnak és Ausztriának közös érdekeiket egy közös intézmény életművezetében kell elintézniök ; a trón hatalmi állása az országok jóléte és biztonsága állítólag úgy kívánja."

Jókai *teljes mértékben* azonosítja magát Kossuthnak a képviselőház elnökéhez intézett „el nem fogadási" levelével ; az Igazmondóban megjelent Jókai-cikk (1868. május 17.) idézi Kossuth álláspontját és a maga ellenzéki programjával egyezőnek érzi az alábbi kérdésekben : „Magyarország a közösügyes alkotmány mellett nem állam, csak része egy más államnak" — „Magyarországnak nem szabad az osztrák örökös tartományokkal egy államtestületté összeolvadnia" — „a közös birodalmi hadügy, külügy és pénzügy megfosztja az országot állami függetlenségétől ; a delegáció fölibe van

helyezve a parlamentnek" — „az osztrák hadseregbe a magyar bele van osztva, s a magyar minisztérium és országgyűlés azzal nem rendelkezik" — „a vám- és kereskedelmi szövetség a magyar érdekeket az osztráknak alárendeli" stb. Kossuthtal együtt Jókai is abban reménykedik, hogy a nép a bekövetkező (1869-es) választásoknál „nemzeti történelmünk szekerét a vélt opportunitás hamis vágányából a jognak, a természetes érdekeknek s jogszerű aspirációknak, más szóval: a hazafiúi kötelességeket az alattvalói érzelmekkel tartós összhangba hozó 1848-i törvényeknek kerékvágásába visszaviszi". Történettudományunk azonban figyelmeztet arra, hogy 67 után az alkotmányjogi vitáknál és huzakodásoknál a társadalmi kérdés már sokkal fontosabbá vált. Az is kétségtelen, hogy Jókai elől ezt a kérdést a kiegyezés után fennmaradt problémák fátyolozták el. Mégis, írói művének a 70-es évek második felétől bekövetkező hanyatlását abból magyarázhatjuk, hogy a kiegyezéshez elfoglalt álláspontját az 1875-ös fúzióval feladta. Arról az alapról, melyet feladott, eljuthatott volna a kor valóságának tisztább és élesebb bemutatásához is.

Jókai balközépi politikáját nem szabad érdemén és jelentőségén felül becsülnünk. A balközép, valóban, csak a forradalom szelét akarta a vitorlákból kifogni, s a közös ügyek ellen sem kívánt lényeges küzdelmet folytatni. A 67 utáni pártviszonyokat elemző Móricz Pál szerint a debreceni kormány vezetése alatt maradt vármegyék, vagyis általában az Alföld, a Tiszántúl népe, bizonyos forradalmi hagyományok örököseinek tekintette magát, és „ha akkor Tisza Kálmán népszerű neve, vagyona, társadalmi állása ezen forradalmi nizusnak határozottan ellene nem szegül, az egész Alföld ezen irányba sodortatik". Beksics Gusztáv épp azért nyújthatott utólagos elismerést a Tisza-pártnak, mivel „levezetője volt a dualizmus ellen kitörő túlfeszült hangulatnak".

Jókai helyzetét a balközépen azonban, legalábbis egy ideig, sajátosnak kell tekintenünk. Jókai őszintén hiszi és vallja azokat az elveket, melyeket Tisza csak taktikából

hangoztat. Mikor Tisza és négy balközépi képviselőtársa elfogadják a delegátusi mandátumot, Jókai és egy balközépi töredék tiltakozik ez ellen, egy időre pártszakadás támad és a Hon, Jókai lapja, nem szolgálja tovább a balközépet. Jókai követelésére, a nagyváradi értekezleten, Tisza meghirdeti a bihari pontokat — de a szélsőballal való szövetségre már nem hajlandó.

Jókai erőfeszítései a kiegyezés „továbbfejlesztése" érdekében, kudarcra vannak ítélve. Az ellenzéki pártok Jókai kívánta egyesítésének meghiúsulása, a hazatért emigránsok opportunizmusa, a 69-es választások hozta csalódás, a Deák-párt kormányon maradása stb.: mindinkább feltárják Jókai előtt erőfeszítései kilátástalanságát. Mindezt még betetőzi a porosz-francia háború és a párizsi kommün, melyek láttán Jókain az útjavesztett ember tanácstalansága vesz erőt. Most kezd csak elszigetelődni. Az újabb kutatás (Szebényi Géza) ennek okát egyrészt abban látja, hogy Jókai liberális programja nem elegendő a munkásosztállyal és parasztsággal óhajtott szövetség létrehozására — másrészt abban, hogy tisztán megőrzött polgári ideáljai miatt tulajdon osztályával és Tiszával sem tud teljesen azonosulni. Jókai egész lelkével hitt a polgári ideálokban — ahogyan ezt Révai József hangsúlyozza — de ezek az ideálok már akkor sokban elientmondottak a valóságnak.

Az elszigetelődő Jókai 1875. március 17-én Tisza oldalára áll, s a fúzió mellett foglal állást. Feladja ugyan korábbi követelései egy részét, belenyugszik a közös ügyek egy részének fenntartásába — de az önálló vámterülethez és a nemzeti bankhoz különféle óvatosabb formákban továbbra is ragaszkodik. Majd 1877-ben láthatja csupán, hogy ezekről a követeléseiről is végképp le kell mondania. Ez a felismerése súlyos válsággal jár: Jókai most döbben rá, hogy 1875-ben eldobta magától egész ellenzéki múltjának, a regényeiben s publicisztikai írásaiban vívott harcoknak erkölcsi zálogait. Semmiért dobta el őket!

Ennek a válságnak szülötte a *Rab Ráby* — ezt a válságot

mélyítette el az orosz–török háború, mely csak még inkább megnöveli Jókai külpolitikai rémképeit. Ettől az időtől kezdődik politikai közömbössége — és írói hanyatlása is. Hanyatlás, melyet azonban még olyan fellobbanások szakítanak meg, mint *A lőcsei fehér asszony* (1885), a *Kiskirályok* (1886) és a *Sárga rózsa* (1893).

Jókai politikai programja illúziós program volt — de becsületes, jóhiszemű. Az az ábrándos elképzelés rejlett mélyén, hogy 48 vívmányait vissza lehet hozni, *felülről*, forradalom nélkül. Ez a program hiányos voltában is egy ideig még lehetővé tette számára, hogy a maga regényírói művészetét kibontakoztassa — művészetet, melyben egy sajátos realizmus mellett még hely jut a hősi romantikának is.

Mihelyt azonban még e program talaját is láb alól veszti, előtörnek a művében már kezdettől ott lappangó misztikus, irreális elemek, s áradatukban Jókainak épp legjobb írói erényei semmisülnek meg. *A kőszívű ember fiai*, *A fekete gyémántok*, az *És mégis mozog a föld...*, *Az aranyember*, Jókai „aranykorának" ez alkotásai, a 60-as évek rezignáltabb, mélabúsabb jellegű regényeihez képest ismét egy harcos, hősi optimizmus és romantika fényeit bontják ki. E regények mögött még ott rejlik az „eredménynek" vélt 67 hiszeme — e regényekben ott a remény is, hogy új, még sikeresebb harcok hajnala virrad. De mellettük már ott lappanganak azok a romlandóbb elemek is, melyek a későbbi Jókai művében kerülnek előtérbe. És e hősök erényeit, eszményeit már mindinkább a hiány érzete szüli meg — az, hogy ezek az erények és eszmények a kortársi világból nagyonis hiányoznak.

A romantika és a realizmus különféle változatainak másmásféle egységét valósítja meg ez időben Jókai. Fenséges hősi romantika, és mosolygó, humoros genre-realizmus párosodása hozza létre *A kőszívű ember fiait* — de ezen a párosodáson végül is a romantika jegyei válnak uralkodókká. *Az aranyember*ben már inkább a realista ábrázolóművészet elsőbbségét érezzük, de ez a realizmus is mesei-költői ár-

nyalatot nyer egy nosztalgiás romantika hangulat-teremtő ereje miatt.

A kőszívű ember fiai a *Nábob*ban kialakított irányzatosságot folytatja tovább. 67 után úgy nyúl most vissza Jókai 48-hoz, mint egy kivívott eredmény alapvetéséhez. És úgy is, mint aki még ki akarná szélesíteni ezt az eredményt. A nemzeti hadsereg mellett folytatott hírlapi agitációnak megfelel *A kőszívű ember fiai* képe 48 honvédeiről, s a regény még hatásosabban érvel a szabadságharc e nagy szülöttének, az önálló, nemzeti hadseregnek újrateremtéséért. Viszont a forradalom képe ebben a regényben teljességgel a 48-as hírlapi cikkek forradalom-szemléletéhez igazodik: „égből érkezett" forradalmat látunk a bécsi utcákon, amíg a polgári forradalom bemutatását teszi szükségessé a cselekmény. De a tömegmegmozdulások ábrázolásában már a „föld alól jövő" forradalom torzképe kíván visszarettenteni. Liberális forradalom-szemlélet ez — szemlélet, melyben, láthattuk, nemcsak hogy Eötvössel, de Vajdával is osztozik Jókai.

A kőszívű ember fiai a nemesség vezette szabadságharcot mutatja be, és ezt a nemesi vezetést dicsőíti meg. A regény ezt a vezetést hitelesen képes nagynak, lelkesítőnek láttatni, s az egész nemzet harcát, az egész nemzet-nagyságot mutatni meg mögötte. A 60-as évek végén Jókai még reménykedik abban, hogy újból támadhatnak Baradlayak. A *Kiskirályok* megírása idején már ilyen reményei nincsenek. Mikszáth a *Nemzetes uraimék*ban is megmutatja ezt a nemesi vezetést — de már micsoda Don Quijote-vonásokkal, s micsoda mélabú fátylai mögött! Jókaiban még élhet a bizakodás, és *A kőszívű ember fiai* éppen nem „önigazolás", ahogyan zavaros nézetek néha hirdetik — hanem a hit és lelkesedés hőskölteménye. Ez a hőskölteménye azonban — épp a nemesi vezetés előtérben állása miatt — nem nyújtja a szabadságharc teljes, széleskörű ábrázolását. A Baradlay-fiúk szerepe szerkezetileg sem teszi lehetővé, hogy a szabadságharcban résztvevő tömegek mozgását, harcait egészükben áttekinthessük. A szabadságharc szélesebb rétegeit még típusok sem képvise-

lik — vagy ha itt-ott fel-felbukkannak is ilyenek, mennyivel halványabban az egyébként művészileg alacsonyabbrendű *Politikai divatok* Kapor Andrásánál, vagy Tuba Jánosánál. A táblabíró-világ genre-figurái, Tallérossy Zebulon, vagy Mindenváró Ádám mellett háttérbe szorulnak a Mihály mesterhez hasonló alakok, akik a szabadságharc plebejus szárnyát képviselik. Azok a nagy, népi erények, az a szeretet és önfeláldozás, melyeket Pál úr testesít meg : még inkább a patriarkális Magyarország szülöttei. A szabadságharc népi, nemzeti nagyságát nem annyira a mellékalakok, mint inkább romantikus-költői szárnyalású betétek éreztetik (pl. az *Egy nemzeti hadsereg* című fejezet), vagy az olyan hősköltemények epizódok, mint a huszárok átkelése a Kárpátokon.

Miként sikerülhetett Jókainak a nemesi vezetést nagynak mutatnia, s e nagyságból az egész nemzet vállalkozásának nagyságára, hősiességére engednie kitekintést? *A kőszívű ember fiai*nak ábrázolásában kevesebb szerep jut az illúzióknak — itt kétségtelenül érezzük, hogy Jókai a *valóságot* romantizálja. Jókai ugyanis megértette a nemesség legjobbjainak gondolkodás- és érzésmódját — világosan látta azokat a folyamatokat, melyek ez osztály legjobbjait a nemzeti függetlenség kivívásához elvezették. Ezeknek a folyamatoknak megértésére, átélésére Jókai már csak osztályhelyzete miatt is alkalmas volt — de még alkalmasabbá tette erre 48 hajnalán betöltött közéleti-irodalmi szerepe. Ez az osztályhelyzet és ez a szerep, természetesen, arra már nem volt elegendő, hogy a népi-plebejus rétegekben végbemenő folyamatokat is átélje, megértse.

Hogy Jókainak mily mértékben sikerült a 48-at vállaló és vezető nemesség érzéseiben, gondolkodásában olyan folyamatokat megragadnia, melyek ez osztály haladó szerepének utolsó, nagy beteljesülését jelentették, arra példát nyújthat a *Csataképek* Bárdy-családjának egyik jelenete is, melyben Imre szembekerül az apjával, aki szerint a nép nem fogja megérteni a jogokat, melyekben 48 részesíti. „Legyen a nép

egyszer szabad — feleli Imre — legyen ember, mint más, akkor majd érteni fogja mindazt, mi előtte most idegen gondolat". Ez az álláspont éppen ellentétes a liberálisokéval, akik — Eötvös Dózsa-regényének tanúsága szerint is — elébb a tudatlanságból akarták kiemelni a népet, hogy majd később jogaival élni tudjon. Jókai már a *Csataképek*ben megérzi a középnemesség legjobbjainak tragikusan patétikus szerepét. Imre úgy véli, hogy áldozatuknak „a mostani ivadék nem fogja aratni gyümölcseit,... azok közül, kiknek neveit most a világ emlegeti, pár év múlva tán egy sem fog élni, s azokat, kik elhaltak, nem fogja kísérni könny, nem dicsőség, sőt talán gyalázat és keserű átok alvó poraikra ; de megjő az idő, mely fölépíti az általok teremtett alapon a nagy épületet, s igazságot szolgáltatand azok nevinek, kik föláldozták magukat a jövő nemzedék boldogságáért". Bárdy Imre kész erre az áldozatra, mivel „megvetve, elátkozva halni meg a jövő milliók üdveért, az nagyszerű, az messiási!" Bárdy Imre nem a nemzetiségért fog fegyvert — hanem a világszabadságért, s ennyiben általa Jókai még többet akar kifejezni, mint a Baradlay-fivérek által.

Közösek azonban Bárdy Imrével a Baradlayak abban a konfliktusban, mely köztük, s az apák, az idősebbek közt támad. És közösek abban a tragikus pátoszban is, mely tetteik önzetlenségét, mártíromságuk vállalását övezi. Ez a konfliktus és ez a pátosz bontakozik ki Jenőy Kálmán történetében, s különösképp a nádorral folytatott beszélgetés során. Bárdy, a Baradlayak és Jenőy is a régi Magyarországgal kerülnek szembe — mégpedig ennek a réginek nem is épp visszataszító, hanem, látszatra oly bölcs, sőt, tetszetős, vagy alanyilag jószándékú érvelésével. „Ez az ország addig él, amíg alszik. Jaj annak, aki fölébreszti!" — mondja a nádor Jenőynek. Vagy : „Félelemmel tekintem újításotok minden mozdulatát. Elvesztetitek a nemzettel mindazt, amije van, s nem szerzitek meg számára azt, amire vágytok"... Halálos ágyán Baradlay Kazimír ugyanezeket az érveket foglalja össze : „Álmodozó rajongók tűzbe viszik a gyémántot,

s nem tudják, hogy az ott satnya elemeire fog feloszlani s soha vissza nem jegecül. Ez a mi nyolcszázados gyémánt nemességünk!... És ezt akarják megáldozni, megsemmisíteni. Lázálmokért, mik idegen test kór párázatával ragadtak át dögvész idején". Az *ellenfelet*, a régit is vélt vagy részleges igazságában mutatni meg : ezzel is növeli hőseinek pátoszát Jókai. Baradlay Ödön tudja, hogy a vérpadhoz vezető lépcsőkre lép. Jenőy pedig, hogy a nyomorba. Világos után Ödön nyugodtan készül föl sorsára : „Tudta, hogy vége van mindennek. — Csak az eszmének nincs. Ez a generáció lejátszta szerepét. — De befejezte azt becsülettel. Az eszme fennmarad és élni fog. Azoknak pedig, kik érette küzdöttek, meg kell halni. Meg kell halni azért, mert már semmit sem tehetnek érette egyebet, mint azt, hogy meghaljanak. Ez volt a vége minden apostolnak. A mártírkoszorú : az a korona, a ‚golgotha' : az az eszmének a koronázási dombja".

A pátosz és tragikum, melynek jegyében Jókai ezt a réteget látja — a Bárdyak, Baradlayak, Jenőyek rétegét — nem kiagyalt és nem mesterséges. És az, hogy ily patétikus-tragikus hősöket tud kiszemelni, eleve megszabja e korszak regényeinek jellegét is. Ezek a regények szükségszerűen a hősköltemény és a legenda irányában fejlődnek. Míg Arany epikája a regény irányában terjeszkedik *(Buda halála, Toldi szerelme)*, addig Jókai regénye — mint már ezt oly sokan észrevették — mind közelebb kerül az eposzhoz, sőt, a mítoszhoz. Kárpáthy Zoltán diadalmaskodó harmóniája után, az apostoli, a mártíri hősök pátoszát, tragikumát munkálja már Jókai képzelete. Ez a tragikum is diadalmas — mert vértanúi vagy prométheuszi. A *Hétköznapok*, *A hóhér kötele* — vagy a Kemény-regények tragikuma : más-másféle volt.

Jókai új hősei a végzetet hívják ki maguk ellen — és elbuknak, vereséget szenvednek — de ez a bukásuk, vereségük : az eszme diadalának útját készíti elő. Hogy viszont az érem másik oldalát is tekintsük : Jókai egy ideig 67-et, a 67 utáni országot is *ez* eszme *részleges* diadalának véli.

A Baradlay-, vagy Jenőy-típusú hősök természetesen, ugyancsak elütnek Petőfi forradalmár-eszményétől. De magának az eszményítésnek eljárásaiban Jókai sokat tanult Petőfitől. *A kőszívű ember fiai* jelentőségét Révai József világítja meg, amikor arra mutat rá, hogy a forradalmat, a szabadságharcot kiábrándultan szemlélő Keménnyel szemben, Jókai lelkesülten hirdeti, hogy 48, igenis, *hőskor* volt! És ez *A kőszívű ember fiai*ban sem kevésbé jelentős tett, mint a *Csataképek* megírása idején.

Amikor Jókai a 48-as nemesség legjobbjainak pátoszát mutatja meg — és amikor *hőskornak* mutatja 48-at : szinte szükségszerűen jut el annak az eposzi csodálatosságnak igényéhez, melyről programszerűen, s csaknem teljesen lemondott már Arany. Ezt a csodálatosságot, mely Kazimír túlvilági intésében és Jenőy ugyancsak túlvilági kiengesztelésében legendai-mesei módon nyilvánul meg : e regény lapjain helyénvalónak, szervesnek érezzük. Ebből a csodálatosságból még hiányzik az az egzaltáltság és irracionalitás, mely már *A fekete gyémántok*tól kezdve mind gyakrabban bukkan elő. A regény eposzi koncepciója megtűri, sőt megkívánja e csodálatosságot.

A kőszívű ember fiai is a tiszta, éles konfliktusok regénye. E konfliktusok közül a legfontosabb — és a leginkább „csodálatos" : Kazimír és Baradlayné nagy, „túlvilági" összecsapása. Az apa műve, mely a fiúkban oly hősi és ragyogó cáfolatot nyer : ez a folyamat Baradlaynét emeli a regény legmagasabb polcára — csaknem jelképes alakká, az édes haza megtestesítőjévé. Baradlayné hazaszeretete és anyai szeretete ugyanegy érzéssé olvad össze — és ez összeolvadottság éreztetése Jókai hiperbolikus ábrázolóművészetének egyik legszebb teljesítménye is.

A regény sajátos szépségét az anyagát képező elemek különböző volta, és mégis harmonikus összesimulása adja meg. Fennköltség és humor, kaland és bensőség, romantikus felnagyítás és ismét csak a realista genre-kép : íme a regény összetevői. Jókai szokásos, több szálból, de mégis egységesen

bonyolódó szerkezeteit ezúttal másféle kompozíció váltja fel, melynek változatosságát leginkább a rapszódiáéhoz hasonlíthatjuk. E rapszódia a felemelő és a megnevettető részletek, a freskószerű csataképek és az életképszerű jelenetek egymást váltásából alakul ki. Sokkal inkább, mint bármelyik más művében, Jókai itt nagy tablók teremtésére törekszik. A regény képein, mozgalmas jelenetein hol a pátosz, hol a kaland, hol a humor színei uralkodnak. Jókai tehetsége most bontakozik csak ki igazán ; csupa élénk színfolt, csupa ragyogó fény — és micsoda sokféleség! Ödön és Leonin utazásának kalandregényi izgalma — a megyegyűlés, de éppen nem *A falu jegyzője* modorában, hanem inkább egy történelmi festmény emelkedettségével — a bécsi forradalom képei, egy nagy örömünnep lelkesültségében — huszárok szökése, a *János vitéz* meseiségével rokon módon — a királyerdei ütközet, s a csataképek sorát betetőző budai várostrom, melyben a riport, vagy a hadtörténelmi hitelességre törekvő beszámolás az eposz szintjére csap át. És e nagyméretű képek sorát tarkítják még az olyan genreelemek, mint Mindenváró Ádám udvarháza, Tallérossy, Zebulon beszéde — vagy azok a himnuszi erejű részletek, melyek a hősiesség és a vértanúság nagyságát hirdetik.

Néha úgy érezhetjük, a regény velejét elsősorban e részletek tartalmazzák. A cselekmény fő-vonala, Richard életpályája, s a Plankenhorst-ház bosszúvágya önmagában nagyonis sovány anyag, s a regény eszmeiségét aligha képes hordozni. De ennek az eszmeiségnek kibontására nagyonis alkalmas a már jellemzett, rapszódiás felépítés, s még inkább: az egész mű eminensen *lírai* jellege. Jókainak talán egyetlen művét sem járja át ily erőteljes líraság, — egyetlen alkotása sem emelkedik a költőiségnek oly erőteljes szárnycsapásaival, mint *A kőszívű ember fiai*.

Ez a líra : a valóságból fakad. És a pátosz, a nagyság is, amely a regényből sugárzik : egy romantizált valóság legfontosabb elemét képezi. De a valóság egy másféle, genreszerű ábrázolásával is sűrűn találkozunk itt, sűrűbben, mint

a korábbi művekben. *A kőszívű ember fiai* bővelkedik a genre-alakokban, melyek némelyike éppúgy a regény születésének korához szól, akárcsak előbb pl. Kőcserepy alakja. Tallérossy Zebulon, Mindenváró Ádám: élclapi figurák, s nem csupán a 48-as, de a kiegyezés körüli Magyarország szatirikusan-humorosan bemutatott típusai is. Az előbbi az elvtelen kiegyezésé, az utóbbi a táblabírói tunyaságé. Igaz viszont, hogy ami leleplezőt tartalmaznak, azt Jókai a humor balzsamával siet enyhíteni. Tallérossy Zebulon aláírja a cárhoz intézett folyamodványt, de odisszeiája, mely idáig vezet, annyira komikus, s maga a hazaáruló tett is oly vígjátéki körülmények közt megy végbe, hogy emiatt az ábrázolás sohasem tud igazában kiélesedni. A nevettetés módszerével Jókai épp azt is akarja meggátolni, hogy a gyávaság és gerinctelenség ellen *túlságos* felháborodás támadjon. A genre-komikum e két jellegzetes példányával szemben a Mausmannok, a Goldnerek, a Boksa Gergők elevenítik meg a szabadságharc világát — de mellettük is mily nagynak érezzük a 48 radikális színezetét képviselő Lánghy Bertalant. Pedig a többi mellékalak közül ő szorul leginkább a háttérbe; de egy-két jelenése is elegendő ahhoz, hogy lángolásának, harcos indulatainak teljében láthassuk. Van azonban bemutatásán valamely hangsúly, melyet később, *A lőcsei fehér asszony* öreg Ghéczy Zsigmondján már különcösségig fokozottan találunk meg. Lánghy Bertalan is ott él a 67-es Magyarország némely rebellis, kuruc magyarjában. De ezeknek Jókai éppoly kevéssé szán szerepet az „új életben" — mint magában a regényben sem, Lánghy Bertalannak. Baradlay Jenő utolsó levele tartalmaz egy mondatot, melyet Jókai kissé a regény végtanulságának is szán: „A mi sírköveink lesznek a jel, hogy ott szikla van, amerre nem kell a hajót kormányozni".

A kőszívű ember fiai hitet tesz 48 hőskor-volta mellett. Ez a hit-tevés: nagy és lelkesítő cselekedet. De, Jókai szándéka szerint, semmiképp sem: a jövőben követendő út szózata. A Baradlay-fivérek harcoltak a haladás eszméiért,

melyektől apjuk tiltotta őket — kihívták a végzetet maguk ellen — ezért Jókai is a csodálat, a meghatottság érzésével borul le előttük. De ugyanakkor többé már nem akarja, hogy ezt a sorsot, ezt a végzetet — a forradalomét, a Bécs-elleni felkelését — kihívja még valaki!

Az irányzatosság, mely Jókai eddigi műveiben fellelhető volt, mostantól inkább a magányos főalakokba sűrűsödik. Ez arra is figyelmeztet, hogy Jókai a regényei kifejezte nagy eszméket már sokkal kevésbé képes a valóságból meríteni, mint korábban. Hőseinek jelentősége megnövekszik — többnyire túlságosan is ; csaknem valamennyien egy-egy nagy cél vagy eszme hordozói, apostolai. Ilyen „apostoli" a szerepe Berend Iványnak és Jenőy Kálmánnak is. Kárpáthy Zoltánból és a Baradlay-fivérekből még hiányzott ez az „apostoli" vonás. Az eszme most már néha túl is nő a regényhős jellemének, egyéniségének méretein : néha a jellem, az egyéniség helyett elsősorban is az eszmét látjuk. Így például Berend Iványnál, aki túlontúl eszményítetté, túlontúl tökéletessé amiatt válhatik, mivel az író elsősorban az eszmén át látja az alakot, s többnyire nem az eszme és a jellem kölcsönhatásában. A 70-es évek során, a Jókai hirdette eszmék mindinkább szembekerülnek a valósággal — az író vágyai, igényei teremtik meg őket, az író képzelete jelöl ki nekik olyan helyet a korban, amilyet valójában nem foglalnak el. *„Jókai olyan polgár, aki hisz még a polgári ideálokban"* — mondja Révai József. Az eszme és a kor ellentéte is romantizálást tesz lehetővé — de nem olyat, mely a valóság elemeit nagyítja föl (Kárpáthy Zoltán, Baradlay-fivérek), hanem olyat, amely a nemlétezőt hiperbolizálja, s tetszés szerint szaporított kiválóságokkal ruházza föl az inkább eszmei, mint reális létű hősöket.

*A fekete gyémántok*kal kezdődően figyelhetünk föl arra, hogy Jókai hősei mindinkább magányosakká válnak, céljukra az „ár ellen" úszva törnek — s idővel, ahogyan ezt már annyian észrevették, ezek a hősök már nem is a hazai környezetben, hanem valamely távoli nép, vagy világrész

viszonyai közt érik el céljukat, lelik meg boldogságukat. Kárpáthy Zoltán s a Baradlay-fivérek még nem voltak magányosak ; törekvéseikre — bármily elszánt ellenfelekkel vívtak is — egy egész kor adott visszhangot. Még Pusztafi és Lávay sincsenek egyedül : szülő, hitves, nép segíti őket. Berend már egyedül van — de oly módon, hogy nincs is szüksége senkire. Jenőynek pedig legfeljebb Tseresnyés uramra, akinek odaadásában, áldozatosságában az író elsősorban a keserű *vádat* akarja kifejezni, s csak ezen túl azt a bizakodó gondolatot is, hogy az új Magyarország irodalma inkább a népnél, semmint az uralkodó osztályoknál lel igazi hajlékára.

*A fekete gyémántok*ban a Jókai-hős tehát már megváltozott — s további változásokat sejtető — arculattal jelenik meg. De változást mutat Jókai regény-műfaja is. A *Nábob*bal összehasonlítva, *A fekete gyémántok* új műfaji törekvésekről tanúskodik. A kiegyezés után megindult erősebb kapitalizálódás e regénynek nem csupán eszmeiségét szabja meg — de műfaji jellegét is. A *Nábob* genre-realizmussal elegy romantikája még egy patriarkálisabb Magyarország ízlésének felelt meg. *A fekete gyémántok* a sajátos, Jókai-féle regény-műfajt egy „társadalmibb" mondanivaló kifejezéséhez próbálja idomítani. A 70-es évek regény-divatja másféle bonyodalmakat, másféle helyzeteket igényel, mint az 50-eseké. Jókai műfaji kísérletei közt a kalandregénytől, a bűnügyin át, az utópikusig, a legkülönbözőbb változatokat tarthatjuk számon, már az 50-es évek kezdetétől. Most, *A fekete gyémántok*kal, újabb műfajváltozat jelenik meg : a regény idomulni próbál egy „modernebb" mondanivalóhoz, s azokhoz az alakokhoz, fordulatokhoz, melyeknek a régi, a patriarkális Magyarországhoz már alig van közük. *A fekete gyémántok* sok mindent kölcsönöz a „szalonregénytől" — de anélkül, hogy annak szintjére még alásüllyedne. Átveszi tőle a „nagyvilági" élet alakjait, helyzeteit, s ezek kiszínezése közben a kuriózumtól sem riad vissza (gondoljunk pl. Eveline bécsi életének epizódjaira stb.). A *Szerelem*

bolondjai már kísérlet volt ebben az irányban, és nem véletlen, hogy mindkét regényben ugyanaz a fülledtség nyomaszt helyenként bennünket (l. Malvina és Ilonka vívását, vagy az Eveline-ről készült fényképsorozatot). *A fekete gyémántok* nyomán egész sor ilyenféle, „társasági" regény születik, melyeknek társadalomrajzán túlburjánzanak a kuriózumok (pl. *Az élet komédiásai*). A társadalmi regénynek a külföldi irodalmakban kialakult formái azért nem honosodnak meg Jókai keze alatt, mivel ő — Keménnyel ellentétben — az elemző módszertől idegenkedik. A társadalmi regénynek inkább csak sablonjait és rekvizitumait veszi át — ezeket próbálja romantikájával, képzeletével áthatni. Az ilyen kísérletek gyümölcseit érezzük Jókai művében leginkább romlandóknak. Az egyik ilyen sablon a szalonregények kedvelt helyzete: a nagy rangkülönbségeket áthidaló — illetve, a bennük megfeneklő — szerelem. Ez a helyzet Jókainál többféleképp is megjelenik — mégpedig egy eredetibb és egy mesterkéltebb változatban. Már a *Nábob* Fannyjának története is ezt a helyzetet alakította ki, de románc-szerűsége miatt miben sem volt közös a szalonregényi sablonnal. *A fekete gyémántok* mindkét változatot megmutatja; Iván és Evila szerelme, már csak e szerelem társadalmi körülményei miatt is, Fanny románcának méltó párja. Viszont Angela szerelme Iván iránt: szalonregényi sablon. Tímár és Timéa viszonya, sőt Jenőy Kálmán és Dorothea grófnő kapcsolata is hiteles és valóságos költőiséggel bír, a Zárkány Napóleonért rajongó Rafaela hercegnő azonban ugyancsak a szalonregények szokványosan hatásos sablonjai közül lép elő.

Jókai törekvései, hogy egy fejlettebb, polgárosultabb, a kapitalizálódásban előrehaladottabb ország ízléséhez idomuló, korszerűbb regényműfaj-változatot alakítson ki, nagyrészt sikertelenek maradnak. Az ő igazi műfaja: a *Nábob*ban meglelt; az ő igazi emberei is: a régi Magyarország alakjai. Sámuel apát és Kaulman Félix ugyan jelentős ábrázolási teljesítmények — de műfajilag *A fekete gyémántok* nem tud tiszta formát kialakítani; a szalonregények Jókai

átvette sablonjában a kései, Világos utáni romantika hanyatlásának egyik jelenségére figyelhetünk föl. A 80-as évektől kezdve az újabb nemzedék, mintegy Péterfy útmutatására, a klasszikus realizmus regényműfajához próbál igazodni. Iványitól Kaffka Margitig e műfaj hazaivá honosításának kísérleteit tarthatjuk számon. Műfailag azonban Jókai nyomdokain marad Mikszáth — de ő, még amikor anekdotikus szerkezeteket és cselekmény-sorokat használ is, biztos ízléssel tudja távoltartani magától mindazt a negédességet és sablonosságot, melybe Jókai már a 80-as évektől mindinkább aláhanyatlik. Amikor Mikszáth a *Rab Rábyr*ól szólva a regény mellékcselekményét hibáztatja, olyasmit vesz észre, amit ő tudatosan, mindvégig kikerült.

A *Nábob*-típusú regényműfajnak a maga idején megvolt a jelentősége; új út volt ez, s a Világos után fönnmaradó, újjáéledő romantika alakított ki benne egy, a genre-realizmussal összeölelkező formát. Vas Gereben anekdotizmusa, Degré Alajos és Pálffy Albert színtelensége mellett mérhetjük csak föl Jókai újításának jelentőségét. De *A fekete gyémántok* bizonyos részeiben ő is azokhoz a képletekhez és sablonalakokhoz folyamodik (Tibald, Waldemár hercegek stb.), melyeket ez a „társadalmi" regényműfaj más-más művészi szinten hozott létre. Megtette ezt már korábban is (l. *A régi jó táblabírák*, s bizonyos mértékben a *Szegény gazdagok)*, de akkor még nem juttatott ezeknek az elemeknek viszonylag nagy részt műveiben. Sőt, a heroikus romantikától és a genre-tól letérve is tudott egy lírai realizmust kialakítani *(Mire megvénülünk)*, melynek sajnos alig akad folytatása életművében. Öregkorában a szalonregény sablonja továbbra is fennmarad, bevonul történelmi regényeibe (gondoljunk *A lőcsei fehér asszony* szerelmi jeleneteire, az album-motívumra, a *Rákóczi fia* fülledt-naiv, csaknem orfeumi légkört árasztó, bántóan történelmietlen részeire stb.), és főként nagy helyet foglal el modernebb, vagy életrajzi témájú írásaiban *(A lélekidomár, A tengerszemű hölgy)*. A 80-as évek után még sokszor visszanyúl a *Nábob*-típusú műfajhoz

(Kiskirályok stb.), s hol több (pl. *A sárga rózsa)*, hol kevesebb (pl. *Gazdag szegények)* sikerrel keresi az utat a paraszt-, illetve a proletár-romantikus társadalmi regény kialakítása felé.

Jókai regényműfaj-változata a 80-as évek után mindinkább időszerűtlenné válik — ezt az időszerűtlenségét ismeri föl Péterfy is. Jókai öregkori hanyatlását részben művészi eszközeinek, technikájának elavulásában, korszerűtlenné válásában is figyelemmel kísérhetjük. Ennek előjelei *A fekete gyémántok*ban is felismerhetők — illetve, abban a fél-eredményben, melyhez egy új, korszerűbb regénytípus kialakítását célzó kísérletei vezetnek. Pedig Jókai amiatt is törekszik a maga regényformáinak felfrissítésére, mivel *A fekete gyémántok*ban hatalmasabb eszmét kíván kifejezni, mint addigi regényeiben. A nemzeti ügy mellé itt az emberiség ügye sorakozik — az ember harca a természettel, a prométheuszi hős, vagyis : olyan távlatok, aminők a romantika, nagy, költői kompozícióiban, Hugo *La légende des siècles*-ében, Lamartine *Jocelyn*-jében, vagy Vigny szimbolikus költeményeiben tárulnak elénk. Emiatt csap is át néha *A fekete gyémántok* hangja a romantika egy egzaltált, ősmítoszi hangnemébe — hisz kozmikus távlatai s az emberiség sorsára utaló látomásai annyira rokonok az hugoi, lamartine-i, vigny-i távlatokkal. Különösen Iván és Evila szerelmének jeleneteiben figyelhetünk föl az „elesett angyaloknak" erre a költészetére.

Láthattuk, ha nagyobb is Berend Iván missziója — de sorsa is magányosabb. Szinte természetfeletti erővel bíró hérosz, aki egymaga birkózik meg a monopoltőke mesebeli sárkányával. Ez a Szent György-lovag a nagy világeszmén kívül (a tudomány megváltó hatalma) egy utópiáért is küzd. Berend Iván egymaga győzi le — forradalom nélkül, s a természettel vívott harcában — az idegen tőkét, a részvénytárna egyeduralmát, s oldja meg azokat a szociális problémákat, melyeket csak a forradalom tudna megoldani. A munkásrészvénytársaság eszméje — egy majdani Delej-

ország felé mutat. Csakhogy, amiként erre Révai József figyelmeztet: Delej-ország nem az utópista szocialisták álma, hanem egy ábrándos, ellenmondásaitól mentesített kapitalizmus.

Berend ugyan a magyar nemesúr minden erényével bír, s a polgárosodott középnemes típusának lehetne őt mondani — mégis, elsősorban a tudós, a technikus, vagyis az értelmiségi vonásai domborodnak ki benne. Ha Jókai eddig a középnemesség polgári, új, vezető szerepét kívánja is — e szerep megvalósítójaként most már nem az egész osztályt, hanem az egyedülálló, értelmiségi hőst (a tudóst, a feltalálót, a költőt, a felvilágosodott államhivatalnokot) mutatja be. Korábban még az arisztokrácia és a középnemesség egy jelentős része osztotta Jókai műveiben a főhősök céljait, eszméit. Az új regények hősei mögül eltűnt az osztály, a közösség, melyre támaszkodhatnának. És fontos változás az is, hogy az új Jókai-hősök immár nem a politikai, megyei közélet emberei, hanem a tudomány, a költészet felkentjei.

Jókai már nem az osztályban, hanem a magányos, kiemelkedő, rendkívüli hősben reménykedik. Épp ezért, a *rendkívülibe* vetett hite miatt, romantizálási eljárásai irreálisabb hős-alakokat hoznak létre, mint korábban, elképzelései pedig csupa utópiában fejeződnek ki. Mert nemcsak a Delej-ország és az Otthon-állam utópia — de még Jenőy Kálmán Budapest-víziójának is vannak utópiás elemei. Berend előtt tudatos a magánya, és segítséget senkitől sem vár: „Nagy úri birtokok elpusztulnak, anélkül, hogy birtokosaik valaha egy följegyzésre méltó jó tettet hagytak volna az országon, a nemzeten, a közügyön. Minden terhe a jelennek és jövőnek egy szűk számú, kizsarolt osztályon fekszik. Sem a nagy úr, sem a köznép nem található otthon". Melyik ez az osztály? Az arisztokrácia éppoly kevéssé, mint a nép, mely — Berend vélekedése szerint — máris hajlandó lenne küldötteket meneszteni a Reichsratba. Még kevésbé a középnemesség, mert: „Csak sóhajtozik a bús honfi, csak énekli a *Szózat*ot, csak búsul a pohár mellett, csak fenyegetődzik,

de merni nem tud többé. Elveszett minden erő. Nincs egyetlen férfi az országban." Múló csüggedés hangjai ezek — mert Evila és a hű bányászok személyében, Berendhez odaáll a nép. A „szűk számú, kizsarolt osztályon" azonban csak a Berendhez hasonlókat értheti Jókai. Berendnek, a tudósnak nem csupán nemzeti szerepe van. Az ő munkájában is beteljesedik az emberiség fejlődése, mely az istenséget „fogvatartó" nagyságig vezetett. Ennek a nagyságnak pátosza tetézi meg azt a nemzeti pátoszt, melyben Berend a Baradlayakkal közös. Ezt a pátoszt zengi elragadtatottan Jókai a bevezető fejezet nagy képének, a népszerű ősvilág-képnek zárórészében, mely néhány patriarkálisan kedélyes fordulat után, az ember-nagyság himnuszos ünneplésébe torkollik. Az ember, „aki hasonlatosságot követel Istenhez, s átveszi annak tulajdonait" — a kezdőkép himnusz-részében dicsfénybe boruló ember, a regény cselekményében nem más, mint: Berend Iván.

A mesebeli sárkány, mellyel megküzd, szövetségesként az arisztokráciát bírja. Tibald herceg csak amolyan szelíd szövetségese Kaulmannak — de Waldemár herceg még ez utóbbinál is nagyobb ragadozó. A regény arisztokrácia-képe ugyancsak elüt az eddigiektől. Angéla konvencionális alakján kívül az egyedüli rokonszenves arisztokrata: a féligmeddig karikatúrának, vagy legalábbis genre-alaknak sikerülő Theudelinda grófnő. Riadt elzárkózásában éppúgy, mint vénkisasszonyos hisztériájában — zárdai életmódjában sem kevésbé, mint rászedettségében: Theudelinda egy osztály aggottságát, avult életmódját példázza. Theudelinda némiképp előzménye a *Beszterce ostroma* Pongráczának. Az időszerűtlenné vált hűbériség különci útját Pongráczcal Mikszáth mégis következetesebben járatja végig, mint Theudelindával Jókai. De a főnemesség itt már nem a nemzeti mozgalmak vezetője, hanem a külföldi tőke szövetségese. A „*soirées amalgamantes*" eléggé humoros módon mutatja be, mily kevéssé jöhet létre megértés, egymásra találás a mágnások, és a nemzet többi rétege között. Az arisztokrácia

vezette „egységfront" eszméit az író itt már — Sámuel apát ajkára adja, abban a beszélgetésben, melyben Theudelindát a fővárosba hívja. Az egykor oly dédelgetett eszme, tehát most a regény antiklerikális célzatával kerül kapcsolatba. Ebben az antiklerikalizmusban éppúgy megtalálhatjuk az aktuális esemény-hátteret (a csalhatatlansági dogma körül kialakult vihart, és a magyar püspöki kar római szereplése miatti felháborodást), mint a regény számos egyéb mozzanatában is. A kutatás már régóta rámutatott ezeknek az időszerű kapcsolatoknak fontosságára, s a „mesélgető" Jókairól festett kép cáfolataként tekintette őket. Ne feledjük azonban, hogy a valóság ilyen fogódzóival Jókainak még leginkább kiagyalt történeteiben is találkozunk — s ez elemek megléte önmagában még nem elegendő a kritikai realizmus szintjének eléréséhez. Sámuel apát és Kaulman Félix terve mögött a Langrand—Dumonceau-féle spekuláció mozzanata rejlik, ahogyan erre már Halász Imre adatai nyomán Hubay Miklós és Nagy Miklós rámutattak. Azóta a bondavölgyi vasútépítés hátterében rejlő két vasútépítési botrányra (pest—losonci vasút, és erdélyi, ún. keleti vasút) is felhívta a figyelmet a kutatás (Szebényi Géza: *Jókai és A fekete gyémántok néhány kérdése*, Irodalomtörténet, 1954.). Mindez azonban még nem ad „riportregény" jelleget *A fekete gyémántok*nak, mint azt egyes kutatók gondolták. Jókai egyik legnagyobb írói erénye, hogy csaknem programszerűen (és többnyire összhangban is az irányzatosság elvével), beleolvaszt regényei cselekményébe bizonyos nagy, látványos, országos érdekességű eseményeket. Megjeleníti a komáromi földrengést, a pesti árvizet, a bécsi forradalmat, az 1863—64-es éhínséget stb., stb. Az ilyen események a Jókai-regények anyagának fontos valóság-elemei, s bennük ő a valóság romantizálásának alkalmait éppúgy megragadja, mint a korfestés legjobb lehetőségét.

Újabb kutatóink behatóan foglalkoztak az olyan kulcsalakok kritikai voltával, aminő Sámuel apát. Nagy Miklós felfogásával (*Bevezetés A fekete gyémántok új kiadásához*,

Bp. 1952), mely szerint Jókai egyes jelenetekben rokonszenvet ébreszt az apátúr iránt — szemben áll Szebényié, aki szerint Jókai az érdekesség, a feszültség-fokozás érdekében hagy néha bizonytalanságban bennünket Sámuel apát alakjának valódi értéke felől. Hogy Danielik János címzetes püspök egyéniségének érzékeltetésében Jókai mily pontosan járt el, arról meggyőzhet a regénybeli jellemzés összevetése az Eötvös naplójában foglalttal. Jókai megemlíti Sámuel apát felolvasásait, „mik felületesek voltak ugyan, de sok szellemmel alkotva" — Eötvös pedig ugyancsak arról ír, hogy Danielik a legnagyobb veszélyekben is a felszínen képes maradni, habár ez nem erény, mivel nem úgy marad fenn, „mint sorhajó, hanem mint cserdugasz". Sámuel apát alakjában Jókai a politizáló, becsvágyó pap típusát rajzolja meg — típust, mely hazánkban még a felszabadulás utáni években is oly ismerős. Ennek a típusnak egyik jellemző vonása az ékesszólás, a csillogó retorika, mellyel a Theudelinda grófnőket elkápráztatja. Sámuel látszólag oly megragadó képe a 60-as évek fővárosáról és az arisztokrácia ottani feladatairól, nem ok nélkül kelt hatást épp Theudelindában — de a mai kritikust ne tévessze meg. Igaz, Berend csaknem ugyanily érveléssel hivatja haza Angélával Tibald herceget. Csakhogy amíg Sámuel apát a mágnás-szalon segítségével a klérus befolyását igyekszik az országra kiterjeszteni — ugyanezt Berendről aligha mondhatjuk el. Sámuel apátot is nagy tervek fűtik, az ő fanatizmusa sem halványabb a Berendénél. De amíg Berend céljai: nemzeti célok — addig a Sámuel apáté: nemzetietlenek. Eszmeileg Berend igazi ellenfele — aki ellen mind a köz-, mind a magánéletben harcol: Sámuel apát. Ahhoz, hogy ez a harc valóban nagyméretű lehessen, a romantikus regény elvei értelmében — az ellenfelet sem lehet csupán csak torz vagy mellékes vonásokkal bemutatni. Viszont ez a törekvés semmiképp sem téveszthető össze Sámuel apátnak akárcsak helyenkénti, vagy ideiglenes eszményítésével.

A regény nép-ábrázolása (Evila és Szaffrán) azonban vajmi kevéssé van egyszinten Jókai korábbi, főként paraszt-ábrázolási kísérleteivel. Evila és Szaffrán mintha Sue regényeiből lépnének elénk ; a magyar munkásról még Szigligeti is többet tud, s *A strike* alakjai pontosabb képet adnak a munkásosztályról, mint Jókai romantikával túlfeszített figurái. Evila nyomorék kisöccse — akinek tagadhatatlanul fontos szerep jut a cselekmény bonyolításában — a párizsi „rejtelmek" közül bukkan föl, egy olyan világból, ahol a nyomor, a szegénység képét a romantikus különösségek tették rikítóbbá. Igaz, a népmese is ott bujkál Evila története alatt — ez a mese szólal meg ott, ahol a lány nekivág az éjszakai erdőnek, hogy vőlegényével beszéljen, majd pedig az ismeretlen nagyvilágnak, hogy meggyógyíttassa öccsét. Ez a megszólalás azonban túlságosan halovány és rövid ; Evila konfliktusai azért sem bontakozhatnak ki, mivel alakjában több helyet foglal el a negédes elképzelés, mint a valóság. Nagy Miklós helyesen veszi észre, hogy „gyűlöletét a burzsoák iránt, akik csaknem tönkretették, sehol sem mutatja meg Jókai". De ezt a gyűlöletet már csak azért sem mutathatja meg a regény, mivel Jókai nem osztályharcot, hanem osztálybékét akart propagálni. Viszont emiatt válik is Evilából amolyan „ártatlan kurzitán", aminőnek meglehetősen melodrámai leleménnyel a bécsi környezetben őt Jókai megrajzolja. Evila-Eveline alakja csak egy jelenetben magasodik fel, s nő a Berendével egy szintre : amikor Sámuel apát épp ő rajta, az ő tisztaságán szenved vereséget. Berend győzelmének segítőjévé válik itt a lány. Berend, aki csak azért elegyedik a nagyvilági életbe, hogy Evilán őrködjék — és Evila, aki végül is megmenti Berend életművét : ebben a kapcsolódásban szerencsésen túljutottunk a melodrámán. De addig is maga ez a melodráma azért volt elkerülhetetlen, mivel Jókai azt az abszurd lehetőséget akarta velünk elhitetni, hogy Evila hűtlenné válik osztályához — anélkül, hogy eladná magát. Ha viszont a züllés útját rajzolná meg Evila sorsában

— nem tudna többé az osztálybéke mellett érvelni vele. Evila alakját tehát a regény utópiás, illúziós jellege szabja meg.

Az „emberevő" Szaffrán ugyancsak nincs híján a sue-i romantikus különösségnek. Mindaz az öngyilkos végzet, melyet Szaffrán magával hordoz, mégiscsak elsősorban azzal az idealista-filantróp munkás-szemlélettel vág össze, melyet Dickens fejez ki a *Nehéz idők* Stephen Blackpool-jában — holott Szaffrán és Blackpool egyénisége látszólag ellentétes jellegű. Azonos viszont a két alak célzata : az osztálybéke, melyet Dickens is, Jókai is a munkás-munkaadó viszonyának rendezésével kíván megvalósítani. De Szaffrán cselekedeteit inkább csak kezdetben érezzük a sue-i romantika ihletéséből szülötteknek : addig, amíg Jókai az „emberevés" szörnyű emlékével kénytelen indokolni Evila vőlegényének dühkitöréseit — és ezekből következőn, a lány szökését. Később azonban Szaffrán ábrázolásában az író már a népiességnek azt a fokát is megközelíti, melyet a *Sárga rózsa* jelent. Szaffrán tettei szervesen következnek Evila viselkedéséből. És Szaffrán alakja sok helyütt élőbb is Eviláénál. Ne feledjük : Dickens az osztálybékét propagálta — de nem mutatta be létrejöttét is. A *Nehéz idők* valóban sikerült típusai : a kapitalista Gradgrind és Bounderby, viszont Blackpool csak szentimentális, de nem velejében irreális ábrázolás. Jókai azonban az osztálybékét nemcsak, hogy propagálja (Szaffrán alakjában) — de létrejöttét is megmutatja, Evilával. Épp ezért érezzük Evilát még Szaffránhoz képest is irreálisnak.

Az igazán színes, jellegzetes mellékalakok most is a genre-figurák, az olyanok, mint Mahók plébános és Csanta uram. A genre arra is alkalmat ad Jókainak, hogy regénye célzatát fejezze ki általa. Mahók plébános a „régimódi" szabadelvű — akinek 48-asságával szemben érezzük csak hamisnak a Bécs kezére dolgozó Sámuel apát *újfajta* szabadelvűségét : „egy honvéd zászlóaljjal együtt járt valami húsz csatában (ti. Mahók), s prédikált nekik abban az időben

hazaszeretetről, amiért el is ítéltetett egy kicsit halálra, azután megkegyelmeztetett tíz esztendőre nehéz vasban, leült belőle ötöt, a vastól most is sebes a lába ; hanem mindezek olyan csekélységek, hogy Mahók úr szégyell velük dicsekedni egy olyan nagy férfiú érdemeivel összemérve, minő Sámuel apát, aki nevének kezdőbetűjét merészen kitéve, bátorkodik szabadelvű cikkeket írni a hírlapba! Most! Haynauval, a muszkával bajoskodni, ágyú torkába nézni, akasztófa alatt állani, az mind tréfa ; de most! most! a rettenetes policiával kikötni, az a valami!" Mahók alakja tehát hozzásegít benünnket Sámuel apát szerepének megértéséhez — ahhoz, hogy emennek bemutatásában az újfajta liberalizmus kritikája is érvényre jusson.

Csanta uram alakja viszont *Az aranyember* problematikájához vezet el. A régi típusú kapitalista, aki alulmarad az új kapitalizmussal szemben — ez a motívum első ízben *A fekete gyémántok*ban tűnik fel. A Csanta-motívum : a Brazovics-motívum előzménye, éppúgy, ahogyan Tatranginak is előzménye Berend. Csanta uram története anekdotikus kitérőnek látszik, de jelentősége ennél sokkal fontosabb. A görög uzsorás bukása teszi csak igazán szemléletessé a Kaulman-féle, szédelgő monopoltőke kártékonyságát. Csanta anekdotájának függvénye Belényi Árpád is. Belényiéket csaknem úgy teszi tönkre Csanta, mint Terézáékat Brazovics. Belényi Árpád alakja azonban arra is fölhívhatja figyelmünket, mily mértékben hasznosítja Jókai az egyes anekdotai motívumokat a főcselekmény fordulatainak indoklására, erősítésére. Árpád adja meg a döntő indítékot, a végső lökést Evilának, hogy a bányába visszatérjen. Amiként kisöccse késztette a távozásra — úgy a visszatérésre Árpád készteti. Jókai szerkesztő művészete ily módon kerekíti le az összes cselekmény-részleteket, s hasznosít minden motívumot.

A regény alapeszméje kétségtelenül valamely nemzeti kapitalizmus kialakítása mellett érvel, a nemzeti iparosítás nagy céljait dicsőíti. De ez az érvelés, s ez a dicsőítés újból

csak sok illúziós elemet tartalmaz. Jókai egy külön utakon fejlődő magyar kapitalizmust kíván, melynek végső, eszményített formája talán Delej-ország lehetne. Elképzelése mögött a reformkori liberálisok (különösképp: a centralisták) reménykedései lappanganak — mintha „elmaradottabb" viszonyaink közt elkerülhetnők a nyugati kapitalizmus nem egy hibáját. Berend a kisüzem, az óvatos vállalkozás, a lassú, de biztos terjeszkedés híve: „kicsinyben experimentálni, a készre alkudni, s inkább szívósan kitartani, mint rohammal megindulni. Ez a regulám". Tudatos közgazdasági elképzelést nem annyira a Berend — de annál inkább a Kaulman tervei mögött érzünk. Berend inkább csak egy sajátos taktika és bizalmatlan óvatosság emberének látszik kezdetben, s csak később jut el a munkás-részvénytársaság gondolatáig. De a kapitalizmus külön útjának reménye éppúgy, mint a munkás-részvénytársaság gondolata, a reformkori liberalizmusok iparosítási elképzeléseitől, a centralisták elképzeléseitől miben sem különbözik.

Berend alakjának fontossága, és a regény haladó eszmeisége nem is elsősorban a nemzeti iparosítás ilyen, vagy amolyan megoldásának propagálásán múlik — hisz ezek a megoldások mindenképpen reformista, vagy utópiás értelműek lehetnek csupán. Berend a bányatűz oltásának hatalmas jeleneteiben nő túl az utópián; ezekben a képekben, melyek a kezdő fejezet ősvilági látványát fejlesztik tovább, s az ember megdicsőülésének folyamatát tetőzik be — ezekben a csodálatos jelenetekben, melyekben sarkát Berend a Leviathán fején tartja: Jókai túljut illúzióin, s *olyasmit* tár elénk, *ami hiperbolikus merészségben sem utópia!* A természeten diadalmaskodó, a tudomány erejében felemelkedő ember: ez a kép mentes az osztály-illúzióktól, mentes a jószándékú, de alaptalan politikai hiedelmektől — ez a kép a jövő emberének útját mutatja meg. Ha Jókai *A kőszívű ember fiai*ban azt vallotta bátran, hogy 48 „igenis hőskor volt" — úgy most, nem kevésbé bátran és bizakodón vallja,

hogy az emberiség *jövője* is hőskor lesz. 48 öröksége mellé új eszmeiség társul most Jókainál: a kor természettudományos szemlélete. Ha az előbbibe politikai illúziók vegyültek gyakran — úgy az utóbbiba társadalmi utópiák is. De a természettudomány nyitotta távlatokban ezek az utópiák lassan elhalványulnak, hogy annál erősebb fénnyel világítson az optimista felismerés, melyet Jókai egész szívével tesz magáévá: az ember „a teremtés és újrateremtés" titkának birtokosává válik. Berend Iván gyermetegnek tetsző kísérletei, melyekre a bondavölgyi kisüzemidill bőséges időt enged neki: ennek a felismerésnek jegyében válnak sokatmondókká, s egy új, hősi korszak zálogaivá is. Élete végén, amikor csalódottan, s egy világ-összeomlástól rettegőn tekint a jövőbe Jókai: ennek a felismerésnek optimizmusa még újabb reménykedésekre, bizakodásokra tudja majd késztetni.

A 70-es évek küszöbén még mindig futja a „megtett út" öntudatából — de az elragadtatás mögött már valami tragikus hangsúlyt is érezhetünk, habár egyelőre még a múltba vetítve. Jenőy Kálmán sorsa csak még nagyobbaknak mutatja a „polgárosodott" Magyarország eredményeit, de magánya, tragikuma, mintha már arról is vallana, hogy az ő eszméinek megint csak tragikus magány jut osztályrészül Jókai Magyarországán. Az *előd*, az *úttörő* Jenőy Kálmán mintha már elsősorban azért születne meg Jókai képzeletében — mivel az igazi *utódok*, *az útfolytatók* a jelenből hiányoznak.

Jenőy Kálmán a konfliktusok, a dilemmák egész sorozatán halad végig, hogy hivatását betölthesse. Aszkétikus hős-eszmény ölt benne testet; a nagyvilágnak, a magasba emelkedő pályának, a szerelmi boldogságnak megtagadása vezethet csak el céljához. Legfeljebb az lephet meg bennünket, hogy Barkó Pál tudósításai olvastán Sátory Katinkának fordít csupán hátat, s a Decséry család szolgálásával még nem jut közelébb céljához. Jenőy tragikus szakításai, mindinkább érezhető kifelé szorulása az életből — a költői

hivatás ily áldozatos, és mind több önfeláldozást követelő vállalása végül is valami komor színezetet adnak az egész korképnek is. Ilyen komorság pedig a *Kárpáthy Zoltán* reformkorán nem ömlött még el. Jenőy Kálmán sorsába nemcsak a kor minden nagysága, de minden tragikuma is belésűrűsödik. A költő magánya, melyet majd csak az eljövendő kor fog megoldani! Néha úgy érezzük: e magány érzékeltetéséből valami lírai hangsúly is kicsendül; Jókai a kortársi Magyarország valóságában látja Jenőy költészetének igazolását — de vajon a magáét is nem a jövőben keresi-e? Ez időtől már mindinkább magányosnak kezdi érezni magát — az „aranykor" ragyogását már árnyak borítják be. De Jenőy költészetében még utoljára kifejezést nyer az a sűrített eszmény, melynek skálája a tragédia fenségétől — a realista vígjáték mindennapiságáig terjed. Jenőy költészete az egész reformkori irodalom szintézisének ígérkezik — de több is ennél: Jókai művészetének jelképes, eszményített összefoglalása. Mi több, ez a regény mutatja meg Jókai felfogását a nemzeti irodalomról is; az ő szemléletében ez az irodalom karöltve jelenik meg, és fejlődik, a polgárosodással. Tseresnyésék beszélgetésében a gőzgép felfedezése és a *Bánk bán* létrejötte közt — eszmei összefüggés van. S ugyanilyen összefüggés: a nemzeti kultúra megszületése — és a nemzeti polgárság megerősödése közt. Ez a nemzeti polgárság — Jókai reményei szerint — a Tseresnyés uramok plebejus soraiból nő majd fel. S ez a plebejus közönség irányítja az új, egyelőre még tragikusan fennkölt színezetű irodalmat egy demokratikusabb irányba is: „Ön nem gondolt a hallgatóira. Nem versben kell azokkal beszélgetni, hanem prózában. Mit ennek a népnek, mely most törüli még az álmot a szemeiből, azokat a nagy históriai alakokat mutogatni, amiknek a saruját sem éri el a fejével?" A regény szerint tehát az új, a lassan polgárosodó plebejus közönség ízlésének jegyében születik meg a realista, a *népies* irodalom is: „Hozza ön a színpadra azokat az alakokat, akik most léteznek: a parlagi úrfit, a hencegő

katonát, a nyaffadt úrhölgyet, a szeleburdi udvaroncot, a gyomrának élő haspókot, a felfuvalkodott földesurat, a renyhe parasztot, a részeges néptanítókat, a kupaktanács ostoba bíráit, aztán a részrehajló hivatalnokot, a félkézkalmárt, a szenteskedő vénkisasszonyt, a kardcsörtető szájhőst — és a tudálékos csizmadiát, hogy egyenkint mindegyikünk magára ismerhessen benne". Jókai itt egyebek közt Petőfi, és a maga genre-realizmusának témáit sorolta fel — s a népies irodalom társadalmi alapjaira oly módon világított rá, hogy annak az irodalomtörténet is hasznát veheti.

Mindehhez még csak azt vegyük hozzá, hogy Tseresnyés uram tagja a carbonarik és a szabadkőművesek szervezetének, s Jenőyt is az olasz forradalmi szabadságharcos titkos szövetségekhez utasítja. Tseresnyés alakja nemcsak az új, a realista-népies irodalom születésének ábrázolását teszi lehetővé Jókai számára, de 48 előkészületeinek megmutatását is.

A korábbi regényektől eltérően, fokozottabb szerepe jut már ebben a műben az anekdotának is. A kollégiumi diákélet, az ügyvédi iroda és a vándorszínészek életét megannyi anekdotacsokor foglalja össze. Ha Kárpáthy János még típus volt, a régi, a hűbéri Magyarország sokoldalúan bemutatott típusa — úgy most ezt a régi világot is csak egy anekdota-sor vezeti elénk. Kárpáthy János fölébe nőtt még a Józsa Gyuri-anekdotakörnek — de Csollán Berti már végképp megmarad benne. Jókai egyelőre még nem enged a kuriózum egyoldalú csábításának, még nem veti magát a különcösségek hajhászásába — ám odáig az anekdota egyeduralmából már csak egy lépés hiányzik.

De az „aranykor" ereje tart még — Jókai most alkotja meg legharmonikusabb, s a romantikából a realizmusba viszonylag legmesszebb eljutó remekművét. Az „aranykor" még megtermi *Az aranyembert*.

A reformkor romantikáját egy „megszüntetve megtartó" fejlődési irány jellemezte; a legnagyobb romantikusok

művében is a realizmus csírái rejteztek, s ezek a csírák néha oly mértékben fejlődtek ki, hogy visszaszorították magát a romantikát is. *Az aranyember* is a realizmus kibontakozását mutatja Jókai pályacsúcsán — de oly módon, hogy a főtéma és a főalakok realista színeit gyengéd, költői árnyalatokkal mélyíti el a romantika. Ha Jenőy Kálmánnál a történelmi-romantikus tragédiától láthattunk fejlődést a genre-realista témákig — ezt a fejlődést *Az aranyember* Jókaijánál is megláthatjuk, de anélkül, hogy itt a realizmus a romantikát kiszorítaná. Csak az arányok változtak: korábban a romantikát színezte a realizmus — most a realizmust a romantika.

Tímár Mihály története magában álló helyet foglal el Jókai életművében. A vívódás, a meghasonlás költeménye ez a regény — és Tímár útkeresése mögött a hazai kapitalizmus kérdései is ott lappanganak. Ezek a kérdések most sokkal komorabb — és valóságosabb — módon kerülnek felszínre, mint *A fekete gyémántok*ban. Ne tévesszen meg bennünket a Senki szigetének utópiája: ezt a „megoldást" csak az javasolhatja, aki valójában kiutat nem lát. Tímár pályája bizonyos mértékben a nemzeti kapitalizálódás propagandája, a hazai vállalkozó ügyességének, tehetségének mozgósító, buzdító célzatú példázása. Félig-meddig még azt a célzatot és — irányzatosságot láthatjuk ebben az életpályában, mely Jókainál az 50-es évek hírlapi cikkeit is áthatotta, s mely a nemzeti polgárosodás eredményeit várta a középnemességtől éppúgy, mint a plebejus-rétegtől. De ezen a propagatív célzaton Jókai *Az aranyember*ben már túl is jut. Tímár alapjában becsületes ember, aki „szubjektíve" rágalmaknak érezheti Krisztyán Tódor vádjait. De lehet-e becsületes a tőkés — ha következetesen gondolkodik és érez? Tímárt a gondolkodás, az erkölcsi érzés következetessége jellemzi; Timéa iránti szenvedélyének — és egyéb számos mentő mellékkörülménynek — indítékára veszi birtokba Ali Csorbadzsi mesés kincsét. De a *lopás* gondolatától, kínzó vádjától szabadulni sohasem

tud. Tímár épp becsületessége miatt kerül konfliktusba önmagával s tulajdon művével, virágzó üzleti vállalkozásaival. Tragikus színezetű ez a konfliktus — és megoldása csak egy álom lehet, a Senki szigetének álma.

Tímár nem a korábbi Jókai-hősök módján cselekszik, s az író nem is nyúl hozzá az eszményítés szándékával — mégis, a lelkifurdalásai közt vergődő aranyembert hősnek érezzük — olyan hősnek, aki a lelkiismeret vádjaival szembenéz, kész bűnhődni, s szenvedéseiből végül is tisztán emelkedik ki. Tímár abban a harcban válik hőssé — mégpedig: nagyonis emberi, s éppen nem félisteni hőssé — mely végül mindannak feláldozásához vezet, amit Ali Csorbadzsi kincsén szerzett meg. Tímár visszajut oda, ahol már a Szent Borbála útján is meg lehetett volna állnia: a Senki szigetére. De ahhoz, hogy ide *valóban* megérkezhessen: a sikerek és a kudarcok, a vágyak és a szenvedések útját kellett végigjárnia. Jókai valamikor abban mutatta volna nagynak hősét, hogy merészen és tehetségesen, tengerentúli üzleteket létesít, és vállalkozásait felvirágoztatja. Most viszont abban, hogy vállalkozásainak — hátat fordít.

Tímár feloldhatatlan konfliktusba kerül önmagával. Jókai zseniális leleménnyel ezt a konfliktust éppoly mértékben magánéleti — mint kor-problémából származtatja. Ali Csorbadzsi ékszerei a mesék, a kalandregények kincsestárából kerülnek elő — de ez a kincs jelképes értelemmel is bír, s Tímár kezében azt példázza, hogy vagyonnak, tőkének nem lehet *becsületes* úton birtokába jutni. Ez a mesei lelemény vonja magával azt is, hogy a kisemmizettek, a kizsákmányoltak helyzetét — ugyancsak regényes módon — Timéának kell példáznia. Timéa nem is Brazovicsék házában a leginkább kisemmizett — hanem Tímár oldalán, aki élete legnagyobb kincséből, szerelméből, boldogságából semmizte ki. Tímár és Timéa viszonya: a tolvaj és a meglopott, a kizsákmányoló és a kizsákmányolt, a csaló és a megcsalt viszonya lesz. Egy szerelmi történet mesei és lélektani

mozzanataiban Jókai jelképes módon egy társadalmi problémát *is* kifejez.

S hogy ez mennyire nem „belemagyarázás", azt leginkább az egész regényen végighúzódó lopás-motívum bizonyíthatja. Az öreg Krisztyán cinikus és alvilági hangnemben, de ugyanazt a gondolatot fogalmazza meg, mely Tímárt is kínozza: „Akinek pénze van, az azt mind lopta. Akinek sok van, sokat lopott, akinek kevés van, kevesett lopott; aki nem maga lopta, annak az apja, a nagyapja lopott. Éppen százharminchárom neme van a lopásnak, s azok közül csak huszonhárom olyan, amiért az ember gályára kerül". Íme a tőke genezisének tömör képe. De az aranyember anekdotájában Jókai épp ezt a genezist bontja ki. És válsága legmélyén Tímár mintegy lajstromba veszi, ki mindenkit lopott meg: Timeát, Terézát, Kacsukát, sőt még Krisztyán Tódort is. A mesei színek, a romantika színei át-átütnek ugyan ennek a válságnak egyes helyzetein — de nem képesek egészében *esetlegessé* változtatni Tímár történetét.

„A végtelen gazdagság... az általános tisztelet... a boldogító szerelem... bárcsak egy volna ezek közül megérdemlett, igaz keresmény!" — így tör ki Tímár. Az *„igaz keresmény"* vágya köti őt végképp a Senki szigetéhez. Az *„igaz keresmény"* nem illetheti meg e tőkést, s ezt annál inkább kell érezze, mennél becsületesebb ember. *Az aranyember* azért különálló és újszerű mű Jókai pályáján, mivel a jellemvonások és az érzelmi folyamatok alapos, elmélyült bemutatásával tárja elénk Tímár meghasonlását, vívódását — és ennek a bemutatásnak realista művészetén még az sem változtat, hogy a megoldás egy ábrándos-utópikus kifejletben következik be. Tímár a leginkább realista művészettel megalkotott hős Jókai nagyobb műveinek szereplői között. A regény alapeszméjét ez a realista megoldás képes csak kidomborítani. Eszményítettnek csak az első fejezetekben látjuk Tímárt, amikor is a Szent Borbála megmentését Berend Iványhoz méltó módon viszi végbe. De

ilyen hősi, rendkívüli színben csak a kincsek megszerzése *előtt* látjuk. A Szent Borbála fedélzetén *még* tiszta és ellentmondásoktól mentes a hősiessége. De *ez* a Tímár elsüllyed a Szent Borbálával. Később már csak üzleti sikereinek lépcsőin emelkedik. Ezek a sikerek kétesek és baljósak. A tengerentúli liszt-üzlet is csak ötletként születik meg benne, hogy távoltartsa a Senki szigetétől Krisztyán Tódort. Véletlen és vakszerencse növeli gazdagságát — nem pedig a teremtő, alkotó munka; akarata *ellenére* emelkedik — míg a többi Jókai-hőst éppen az akarat ereje teszi naggyá.

Tímár tehát kritikával bemutatott Jókai-hős; a kritika tükrét ő maga tartja tulajdon tettei és sorsa elé. Így jobban elborzadhat tőlük. De bizonyos mértékig a környező világ, a korviszonyok is ott tükröződnek Tímár tetteiben és jellemében. Tükörkép — torz, de nem egészen hamis tükörkép: Krisztyán Tódor is. A balatonfüredi, éjszakai beszélgetésben Krisztyán csak folytatja azt, amit Tímár megkezdett: el akarja tőle orozni az elorzottakat. Első sikeres vállalkozása után, Tímár nem tesz egyebet, mint ügyes taktikával kihasználja azt a korrupciót, mely az államapparátusban tenyészik, s világosan a lopás elvén alapul. Ezzel az állammal kiáltó kontrasztként áll szemben a Senki szigete rousseau-i ősközössége. Tímár csak azt az életelvet követi, melyet Kacsuka úr fogalmaz meg számára, amikor a tintával feketére festett erődítmények adomáját elbeszéli: „Nevess te is! — Vagy jobb szereted szidni a világot a szatócsbolt ajtajából, s taplót árulni két krajcár nyereségért naponkint? Én már megjöttem az ábrándok világából..."

Az aranyember ábrándos megoldása nem rokonítható a többi Jókai-regény illúzióival. Emezeknek közéleti, napipolitikai jelentőségük van, s az író „gyakorlati" megoldásoknak véli őket. De annak vélheti-e a Senki szigetét? Ez utóbbi csak az álom, a nosztalgia költőiségében jelenhetik meg — bármiféle gyakorlati mozzanattól mentesen. A megoldás: irreális, — amiként irreálisak

voltak az „egységfronthoz" stb. fűzött korábbi illúziók is. De amíg emezeknek irrealitásában egy jóhiszemű és abszurd ábránd — addig a Senki szigete képében inkább az elvágyódás lírája uralkodik. Jókai politikai „elképzelései" gyermetegek — de elvágyódása a kapitalizmus ellenmondásai közül egy boldog és tiszta világba : ez az elvágyódás éppoly egészséges forrásokból táplálkozik, mint ragaszkodása 48 eszményeihez. A Senki szigete nemcsak „menekülés" — hanem a jóság, a szeretet, a nagy emberi erények melegágya is.

Tímár a modernebb vállalkozó, akivel szemben a patriarkálisabb, régibb módi tőkésnek, Brazovics Athanáznak alul kell maradnia. Mégis, a Brazovics-ház bemutatása kínálja Jókainak a hálásabb feladatot : a régi Komárom ábrázolását — annak a régi világnak megrajzolását, melynek napja, épp leáldozóban, a búcsú órájának meghittebb fényeit borítja az alakokra, az eseményekre s az egész környezetre. Talán egyetlen Jókai-regény környezetrajza sem mutat oly bensőséges árnyalatokat, mint *Az aranyemberé* — a régi Komárom Angliájával, a rác gabonakereskedők házaival, az öreg templomokkal, a Salva Gvardiát felmutató homlokzatokkal stb. Ezt a bensőséget — a realizmus bensőségét — kiegészíti, harmonikusan felváltja néha az a pátoszteljes romantika, mely az aldunai képekben, vagy a téli Balaton látványaiban érvényesül. Vagy pedig a „délszigeti" idillnek az a változata, mely a Senki szigetének gyümölcsfái és rózsái közt honol. A regény nyitánya itt is, akárcsak *A fekete gyémántok*ban, széles távlatokat nyit ; a hősi táj, mely az Alduna két partján felmagasodik, éppen nem öncélún mutatja zordon szépségeit : ebbe a fenséges, tiszta és komor háttérbe annál költőibben illeszkedik a Senki szigetének szelíd, lágy délszakisága.

De az aldunai táj más valaminek is keretet nyújt : egy parányi hőskölteménynek, mely a komáromi hajósnép ügyességét, leleményességét dicséri. Jókai népiességének legértékesebb nyomait nem annyira a *Nábob* „pünkösdi

királyához" hasonló anekdotákban kell keresnünk, mint inkább a régi Magyarország mesterségeinek, foglalkozásainak, sőt folklorejának tervszerű, leíró alaposságú megőrzésében. A komáromi hajósvilág szokásainak, szerszámainak, egész technikai szótárának micsoda kis foglalata a Szent Borbála útjának története. És a munkafolyamatok, illetve népszokások mily pontos, hiteles leírásával találkozunk a balatoni téli halászat fejezeteiben! Ha Tömörkény novelláira gondolunk, melyek szociográfiai pontossággal tájékoztatnak a szegedi halászok, kubikosok, fuvarosok, hajóépítők, mesteremberek stb. munkájáról és életéről: Jókai kezdeményének folytatásaira kell ismernünk bennük.

Az aranyember valóság-ereje nem utolsó sorban az alakok és az események *egy részének* mindennapiságában rejlik. Bármennyi költőiség, a keleti mesék bármennyi bája ömlik el Timéa alakján: Jókai mértéktartón ügyel arra, hogy ez a jellem és sors a komáromi mindennapok közé arányosan illeszkedjék. Kacsuka őrnagy, akibe Timéa szerelmes: ugyancsak a mindennapok embere. Timéa fokozatosan idomul hozzá a komáromi környezethez; amíg Brazovicsék házában Athalie kegyetlen játékainak szolgál céltáblául, s Hamupipőkeként a daliás tisztről ábrándozik — egy tündérmese szereplőjeként áll még előttünk. De Tímár nejeként, mártírként viselt szenvedése ellenére is, már mennyivel józanabbnak láthatjuk: Timéa átalakult a gazdag komáromi polgárasszonyok egyikévé.

A vármegye, az ügyvédi iroda, vagy a vándorszínészet anekdota-körei helyett most a komáromi üzleti élet anekdotái elevenednek meg; Jókai ugyanoly mesterien aknázza ki ezeket is, mint az előbbieket. És ezek az anekdoták, akárcsak a Kárpáthy János alakja köré szövődők, éppen nem a puszta érdekesség kedvéért születtek. Tímár hadseregszállítási vállalkozása, csakúgy, mint a monostori kisajátítás története: a bécsi gazdasági bürokrácia viszonyai közé világítanak. A kisajátítási ügy ezenkívül ragyogó eseményszövedékbe kapcsolódik Timéa házasságának történetével

is. A Hamupipőke-cselekmény ennél a fordulatnál jut el a feszültség tetőpontjára; Athalie esküvőjének előkészületei közé akkor érkezünk, amikor Brazovics bukásáról értesültünk *már*. Jókai nem a meglepő csattanóra, hanem a Brazovics-ház lelketlenségének, durvaságának érzékeltetésére törekszik. Az anekdotai cselekménybonyolítás teljes bravúrját csodálhatjuk *Az aranyember*ben — de ez a bravúr mindenütt a mű alapeszméjének alárendelt, és sohasem a pőre technika szülötte.

A jellem-ábrázolás, az érzelmi folyamatok bemutatásának realizmusa *Az aranyember*ben tisztább és hitelesebb, mint Jókai bármelyik művében. Milyen körültekintően készíti elő az író a Tímár és Timéa közti szakadékot — már abban a jelenetben is, amikor a lány értetlenül, megdöbbenéssel látja, hogy Tímár a malmot is, a macskát is feláldozza az ő szabadulásukért. Két, egymástól idegen világ találkozik ebben a jelenetben, — és Timéa szeme itt már: a bíróé is. Timéa idegenségét Tímártól még az olyan mozzanatok is kifejezik, mint a kétféle esküvői szertartás különbsége: Timéa a görög szertartású esketés pompáját és költészetét álmodta meg — Tímár viszont a protestáns esküvő puritán egyszerűségét nyújtja neki. Változatos leleménnyel festi alá Jókai Timéa hidegségét, mely Tímár végzetét is magában rejti. De a legalaposabban Tímár válságának kifejlődését rajzolja meg; az aranyember színlelései, megtévesztései, állandó kettős játéka, mely egyre súlyosabban nehezedik lelkiismeretére, növekvő önvádja, majd végül az a kétségbeesett lelkiállapot, melyet minden elemzésnél hatásosabban jelképez eltévedése a befagyott Dunát borító ködben; és mindezek mellé még az olyan motívumok, mint görcsös ragaszkodása Timéához, akit nem képes másnak átengedni: ezek a mozzanatok és folyamatok végzetszerűen hozzák el a krízis tetőpontját, a Krisztyán Tódorral való találkozásban, mely után már csak az öngyilkosság marad meg számára, illetve a végső szakítás „aranyemberi" életével.

Jókai *Az aranyember*ben át tud törni a romantikus regény jellemfestési sablonjain. Krisztyán Tódor nem a szokványos intrikus, és nem is genre-alak, hanem züllött kalandor, kém és zsaroló, aminőt csak az aldunai határvidék tarka, balkáni nyüzsgése teremthetett. Noémi nem halványodik egyszerű tündér-alakká, s Athalie sem démonná, mint Plankenhorst Alfonsine. Rettenetes dühkitöréseiben is van valami hétköznapian valóságos; ahogyan például öltözködése közben árulja el valódi indulatait: „letépte magáról a ruhákat; csombókra akadt zsinórnak szakadni kellett, szétbontott hajfonadékainak szenvednie kellett..."

Bármennyi lírát és szeretetet visz is bele Jókai az aranyember alakjának rajzába: talán egyetlen hőse Tímár, akit bizonyos távoltartással mutat be helyenként. Különösen az utolsó fejezetben érezhetjük ezt, amikor a szigetet meglátogató író elbeszélget azzal az emberrel, akinek „Senki" a neve. A füstgomoly, mellyel emez az író közléseire válaszol, aki az ország nagy harcairól, erőfeszítéseiről és fejlődéséről számol be neki — a különállás, mellyel az életből kirekesztette magát — az „életbölcsesség", mellyel legyint az egész nemzet létkérdéseire: mindez épp a záróképben nagyonis idegennek mutatja őt attól az eszménytől, melyet többi hősében megtestesített Jókai.

*Az aranyember*ig megtett út eredményei ebben a regényben bennfoglaltatnak. *Az aranyember* a pálya-tetőpont alkotásai közé tartozik. Mégis megmutatkoznak már benne azok a sajátosságok is, melyek a későbbi regényeket az 1875 előttiektől elválasztják. Emezeknek éles konfliktusai két, világnézetileg is farkasszemet néző tábort állítottak szembe egymással. *Az aranyember* konfliktusa magának Tímárnak szívében zajlik le. A korábbi Jókai-hősök győzelmüket abban a világban vívták ki, mely harcra hívta őket. Tímár Mihállyal kezdődik azoknak a Jókai-hősöknek sora, akiket kivet magából környezetük — akiknek sorsa egy *másik* világban telik be. A Jókai-hős már nem tud győzni a maga-

választotta csatatéren. Az új Jókai-hősök valami módon emigrálnak a világból.

Ez az új koncepció optimizmusának, bizakodásának elborulására mutat; 1875 után valóban, komorabb háttér előtt játszódnak regényei. Az öregkor kezdődik, nagy felfellobbanásokkal — de egy mind időszerűtlenebbé váló művészet ellenmondásaival, sőt, a hanyatlás jegyeivel is.

5

A Jókai publicisztikáját és politikusi működését elemző újabb kutatás végigkíséri a hanyatlás útját, a fúzió évétől kezdve, s rámutat az 1878-as orosz—török háború visszahatására Jókai gondolkodásában, magatartásában. A cári terjeszkedéstől való félelem most már végképp a monarchia *bármi áron* való fenntartásának hívévé teszi. Emiatt hajt fejet Bosznia-Hercegovina okkupációja, s a Bismarckkal való szövetség előtt — emiatt lelkendezik a monarchia eszméjét megtestesítő uralkodóért — úgyannyira, hogy Rudolf trónörökösben már egy Mátyáshoz hasonló, „nemzeti" király egyéniségét véli látni. A politikai életben Tisza feltétlen híve — korábbi ellenkezései, fenntartásai feladásával. Csak a nemzeti bank és az önálló vámterület meghiúsultával támad még föl haragja: itt-ott még az Ausztriától való elszakadással is fenyegetődzik, sőt, vissza akarna vonulni a közélettől. Említettük már, hogy *Rab Ráby* hátterében is ez az időleges meghasonlása áll. Talán érzi is, hogy kormánypártivá válása népszerűségének mennyire ártott. Majd 1890-ben megbukik Tisza, és 1896-ban maga Jókai is. De már a 80-as évek közepétől olyan közömbös és visszahúzódó politikusnak láthatjuk, aminőnek Mikszáth festi.

Régebbi, nagy eszményei továbbra is élnek még benne,

mind az *Ahol a pénz nem isten* fantasztikus történetéig. De az, ami még korábban utópia volt nála — most fantasztikummá válik ; ami pedig illúzió volt — az most inkább csak téveteg ábrándozás. Változatlanul rajong az „örök béke" eszméjéért, melyet *A jövő század regényé*ben is meghirdetett : „Az megszünteti az őrült fajgyűlöletet, s megismerteti a testvért az ellenségben. Az végét veti a diplomáciai fondorlatoknak. Az feloldja a rabszolgákat, s édessé teszi az önkéntes szolgálatot. Az a dicsvágynak új tért nyit ; az a felvilágosodást elterjeszti minden világrészbe, a vak hitet minden álapostolaival együtt legyőzi. Az megszünteti az államadót, a vámokat, a monopóliumokat, és mégis gazdaggá, hatalmassá teszi a kormányokat... Az győzelemre segíti az emberbarátokat, s megadásra kényszeríti az emberiség örök ellenségeit, kik álarcot viselnek, vagy nem viselnek. Az visszahozza a szibériai száműzötteket újra éledt hazájukba. Az befolyást gyakorol az időjárásra és behatol a természet titkaiba." Ezek a nagy álmok azonban mind irreálisabb színezetet öltenek ; megvalósulásuk csak fantasztikus, „természetfeletti" módon képzelhető el. Jókai elképzeléseit, reménykedéseit mindinkább abszurdnak látjuk ez időtől kezdve. Csak néhol üt át ezeken az álmokon a valóság sugallata — például, amikor a 90-es évek vége felé a háborús előjelek láttán, immár nem ábrándos, de a körülményekhez képest nagyonis bátor és felelős módon kezd harcot a békéért.

Jókai utolsó, bár nagy időterjedelmű korszakában a hanyatlás jelei a regények szerkezetében, a bemutatott valóságanyag romlandó voltában, s a hősök egyéniségében egyaránt előütköznek. E regényekben mindinkább a különc elemek válnak uralkodókká. A Jókai-hősök „természetfeletti" vagy különc alakokká vedlenek át.

Sok olyan értékelést ismerünk, melyek Jókai ez utolsó korszakának hibáit az *egész* Jókai-életműre általánosítják, egybehabarva a korábbi és a kései Jókaira jellemző, de egymástól ugyancsak elütő vonásokat. Ez a történetietlenség

jellemezte Sarkadi Imre Jókai-cikkét is (*Jókai ürügyén*, Művelt Nép, 1954.). Nem kétséges, hogy az utolsó korszak jegyei — kibontatlan állapotban — felismerhetők a korábbi művekben is. De emezekben e jegyek még nem váltak uralkodókká. Azok, akik Jókai pályáját a fejlődés és a hanyatlás periódusainak félrevetésével valamiféle „egységben" próbálják látni, sohasem fogják e nagy író erényeit és hibáit a maguk igazi helyére illeszteni.

Az utolsó korszak jellemző jegyei már viszonylag korán, *Az élet komédiásai*ban (1876) is előütköznek. Zárkány Leon már az Adorján Manassék, a Lándoryk testvére. Nem valamely nagy eszme missziója alakítja ki hős-voltát, mint Berend Iványnál, hanem képességeinek, tehetségeinek különc, ritka, csaknem természetfeletti mivolta. Igaz, a bonyolult cselekmény során a béke gondolatának képviselőjévé válik, de ez a szerepe mintegy csak ráadásként tetézi meg mindazt a tarkaságot és furcsaságot, amit alakjában felhalmozott az író. Jókai lassú kiábrándulása illúzióiból és hiteiből megmutatkozik abban is, hogy hősei ezentúl már inkább rikító tulajdonságokkal, mint pátosszal bírnak. A középrendű férfi és a főrendi lány szerelme — Zárkány Leon helyzete Rafaela hercegnő és Lívia között — sablonos regényességgel kerül újból és újból elő. Jókai célja egyre inkább a meglepetés, a meghökkentés — a 80—90-es évek regényeiben a kaland, a misztikum útszélibb hatásai is mind tágabb teret nyernek. A különcösség többé már nem társadalmi viszonyok, körülmények kifejezője, mint Kárpáthy Jánosnál vagy Theudelinda grófnőnél — hanem csak a tarkítás, a rikító érdekkeltés eszköze, mint pl. Etelváry hercegnő különc, éjszakai életmódjában.

Elhomályosulnak ezentúl az egykor oly éles és tiszta konfliktusok is. Zárkány Napóleon és Nornenstein Octavián „fejedelem" szembenállása inkább csak szalon-intrikák, diplomáciai cselfogások „érdekességének" hajhászására ad alkalmat. Nem támad valódi konfliktus a *Kiskirályok*ban sem, Tanussy Manó és Ponthay Adalbert között. Az egymás-

sal világnézetileg szembenálló táborok ellentétei mindinkább elhomályosodnak már. Gondoljunk *A lőcsei fehér asszony* kuruc—labanc ellentétének képére: itt, a felbomló kurucvilág emberei és a császáriak közt kezdetben alig látunk éles világnézeti ellentéteket. A regény központi szereplője, a „fehér asszony" a regény derekáig alig is ad módot az írónak arra, hogy igazi konfliktust teremthessen. Jókai bizonyos lojális tapintattal próbálja megoldani a labancvilág bemutatását, s csak miután ezt elérte, meri kiélezni a konfliktust, s vezet Julianna vértanúhalálával a nemzeti függetlenség hőseit dicsőítő kifejlethez. Hasonlóan bonyolult, nem egyszer megzavaró, félreértést keltő, fény-árny elosztással él Jókai a *Rab Rábyban* is — annak ellenére, hogy végül mégiscsak elvezeti Ráby Mátyást az *ő igazi* helyére, a francia forradalom hadseregének testvéri karjai közé. De a rebellis, a lázadó ember, akit Baradlay Ödön, vagy Jenőy Kálmán alakjában megismerhettünk, most már különccé, Don Quijote-i, vagy züllött figurává hanyatlik — mind *A lőcsei fehér asszony*ban (az öreg Ghéczy Zsigmond), mind *Az élet komédiásai*ban (Tukmányi).

Az a szerkezeti-hangulati egység, melyet Jókai legjelentősebb művein megfigyelhettünk, s amely *Az aranyemberben* volt a legtökéletesebb, most már szétbomlóban. A *Rab Ráby* mellékcselekménye bántóan, rikoltón üt ki a főcselekményből. A sekélyes, sablonos bonyodalmak közül még kikiemelkedik egy-egy önmagában is kerek, genre-szerű, vagy novella-jellegű részlet, ez azonban alig is olvad összhangba az egész mű szerkezetével. *Az élet komédiásai*ban a választási fejezetek a humor és a realista megfigyelés ragyogó lapjaival szolgálnak, s a *Kiskirályok*ban is, a megyei élet, a debreceni kollégium diák-világának képei. De ezek mellett már eluralkodnak azok a részletek, melyeket immár nem a valóságból, nem a megfigyelésből táplálkozó képzelet hívott létre, hanem a spekulatív, érdekesség-hajhászó írói szándék. Jókait soha annyira mesterkéltnek nem érezzük, mint ebben a korszakában.

Pedig érdeklődése néha még a régi irányzatosság szellemében fordul ezúttal a felvilágosodás korszakának témái felé. Ezt tapogatja körül, inkább a kalandosság felől, a Trenck-regényekben — ennek a kornak hősiességét, a Martinovics-összeesküvés előjátékát eleveníti föl a *Rab Rábyban* is.

A *Kiskirályok* hasonlóképpen a felvilágosodás eszméinek pátoszát kívánja még felkelteni, s a *Nábob*nak ez az ellendarabja igen érdekesen cseréli meg Kárpáthy János, Szentirmay és Kárpáthy Zoltán viszonyát. A nábob szerepét Decebál tölti be, s a különcösség helyét itt a szatírai bemutatás foglalja el. Szentirmay helyébe Mántay Móricz lép, a felvilágosodás eszmeiségének ez az értelmiségi képviselője — de Tanussy Manóból nem lehet már Kárpáthy Zoltán, s ő is az „emigráló" Jókai-hősök sorát szaporítja. Az a hősábrázolás, melyre Jókai épp Manónál már csaknem vállalkozik is, végül befullad, elsikkad a különc bonyodalmak alatt.

A *Rab Rábyn* kívül Jókai két regényben próbál újból egy tisztultabb, világosabb eszmeiséget kifejezni, s továbbra is egy, az anekdotaitól, a felületesen kalandostól elütő, korszerűbb regényformát keresni. Az egyik a *Sárga rózsa*, a másik a *Gazdag szegények*.

Ezeknek a regényeknek jelentőségét — különböző művészi értékük ellenére — jobban láthatjuk, ha arra gondolunk, hogy Jókai ebben a korszakban többnyire már nem egy haladó irányzatosság és eszmeiség szolgálatában — de az öncélú érdekesség csábításai szerint választotta ki témáit. Így jutott el a *Névtelen vár*hoz s *A lélekidomár*hoz is. Ez utóbbi visszaesést jelent a mesterkélt, sue-i bonyodalomhoz, noha példaképe most nem a *Párizs rejtelmei* volt, hanem a kor valamely népszerű bűnügyi intrika-regénye. Jókai félretette ugyan az anekdotát és a genre-t, de semmivel sem tud kárpótolni értük. „Korszerű" kíván lenni — hisz oly ingerülten és döbbenten tiltakozott mindig az „idealizmus" vádja ellen, és vallotta magát realistának — de a „korszerű-

ség" ezúttal a századvégi ízlés érvényesülését jelenti. Amikor korábban a *Névtelen vár*ban még a történelmi idillhez és a táblabíró-anekdotához folyamodott is, még amikor olyan alakokat teremtett is, mint az adomázó alispán, vagy az ezermester Mátyás : sohasem tudta elérni azt a hatást, amit akár az *És mégis mozog a föld* anekdota-csokrai nyújtottak. Az, hogy Jókai számára a téma eszmeisége közömbössé vált, még a mellék-mozzanatokban sem maradt megbosszulatlanul.

A *Sárga rózsa* viszont, annak ellenére, hogy sok maradt benne a népszínműből, s némi szociográfiai igényű népiességből is : egy új, egészségesebb út lehetőségeit rejti magában. Amikor a népszínművet említjük, nem ennek a műfajnak hanyatló szakaszára gondolunk, hanem Szigligeti első műveinek, s különösen *A csikós*nak sugallatára, melyhez Jókai visszanyúl, s melyet új élettel próbál telíteni. De Jókai messze túlhalad mindazon a jellem- és népábrázoláson, amit a népszínmű legjobb korszaka is nyújtott. Tímár Mihály óta még nem teremtett oly valóságos jellemet, mint Decsi Sándor — és a nagy eszméket hordozó hősök sorozata óta is most első ízben sikerül megragadó, jelentős egyéniséget ábrázolnia. Nem a főnemesség — nem is a középnemesség, vagy az értelmiség, hanem : a parasztság körében találja meg már Jókai azokat az emberi tulajdonságokat, melyekkel hősét felruházza. Decsi immár nem valamely nagy nemzeti, vagy világeszme harcosa, küldötte — hanem egy erkölcsi eszmény megtestesítője, eszményé, melynek példájáért Jókainak a néphez kell folyamodnia. A Kárpáthy Zoltánnal kezdődő út — Decsi Sándorhoz vezet. Decsi becsületessége, egyenessége és bátorsága olyan erkölcsi erőt jelent, mely az uralkodó osztályokból már hiányzik. Az igazi emberség birtokosa, a *Sárga rózsa* tanúsága szerint : a nép. Decsi alakjából éppúgy hiányzik a romantikus eszményítés, mint Tímáréból. Jókai nem jut el a népábrázolásnak arra a szintjére sem, ahová Tömörkény eljutott — mégis Mikszáthtal együtt, jelentősen készíti elő a későbbi, realista parasztábrázolást.

Az erkölcsi eszmény, melyet Decsi kifejez — kissé Petőfi csikósainak, szabad és független népi hőseinek, genre-alakjainak, s Kukorica Jancsinak folytatása. Decsi még nem „modern" népi hős — hanem a reformkor nép-eszményének szülötte. De annál „modernebb" az a szenvedély-dráma, melyet végigél, s mely a regényt — némelyik kritikus helyes észrevétele szerint — a *Carmen* drámaiságával annyira rokonítja.

A regényt elemző Nagy Miklós *(Magyar irodalom*, Egyetemi jegyzet, 1953) találón jegyzi meg, hogy a *Sárga rózsá*ban „egy új, paraszti romantika lehetőségei tűnnek fel Jókai számára". Ugyanő mutat rá a regény konfliktusos jellegére. Az utolsó korszak regényeihez képest, ezt az összeütközést ismét tisztának és drámaian sűrítettnek láthatjuk. Kétségtelen, hogy Mikszáthtal együtt Jókai a parasztromantika egyik előkészítője irodalmunkban. A Hortobágy, ez az önálló, „zárt" életet élő terület, melynek élet-törvényei annyira különböznek a másutt, a nagyvilágban érvényesektől — ez az önelvű társadalom, mely szigetet képez az országban: kissé a Senki szigetének megfelelője is. Jókaival a romantikus elvágyódás fedezteti föl a csikósok és gulyások e külön világát; ebben az elvágyódásban éppúgy az ősi társadalmi formák keresése a fontos, mint a Senki szigete ősközösségi képletében. A Hortobágyra lokalizált tiszta szenvedélyek és tiszta jellemek bemutatásában ott érezzük a menekülést is — most már nem a Jókai-hős „emigrál" — hanem: maga az író.

Jókai alkotói módszerei lényegesen megváltoztak már a *Sárga rózsá*ban. A pusztai életet bemutató képekhez a genre-hagyománynak alig van köze. — Egyébként Decsi Sándort is, a Petőfi-féle genre-alakokra ütő jellemvonásai ellenére, a jellem- és lélekrajz módszere már a realista regény típusai felé közelíti. A hortobágyi élet bemutatásának írói módszere rokonabb a riporttal, mint a genre-ral, és Zsigmond Ferenc ki is mutatja *(Jókai és Debrecen*, 1925), mint tartalmazza a *Hortobágy* című karcolat, melyet egy hortobágyi kirándulása

után írt Jókai, a *Sárga rózsa* környezetrajz- és cselekményelemeit: „A számadó lakása, eledelei, a talyigás, a ‚vasaló', a csordakút stb. majdnem mondatról mondatra átkerül, a természeti tünemények felejthetetlenül szép rajza szintén: ...A *Hortobágy*ban Jókai maga festi le, a *Sárga rózsá*ban egy állatorvos szájába adja a hortobágyi délibáb dicsőítését... A forgószeles pusztai zivatar is megjelenik mindkét alkalommal, s mind a kétszer szemberohan a kezdődő ítéletidővel egy-egy csikósbojtár... Ugyane leírásban történik említés két bojtár párviadaláról, amelyet a felek a lovagiasság pusztai szabályzata szerint lóháton, furkósbottal vívtak meg..." stb. A regény nyersanyagának ez a riport-, illetve útikép-eredete magyarázza meg a szociográfiai, etnográfiai részletek aprólékosságát, bőségét is. Ez a szociográfiai, etnográfiai módszer, mellyel — mint említettük — Tömörkény is él, már csak azért is szükséges, mivel az írónak egy merőben *idegen* világot kell bemutatnia, megismertetnie, megértetnie a maga túlnyomórészt városi olvasóközönségével. Akárcsak *Az aranyember* hajós- és halászképeiben, úgy itt is, a szokások, a használati tárgyak stb. valóságos néprajzi lajstromára van szükség ahhoz, hogy ezt a sajátos és *távoli* életet megérthessük. A népi életet *felülről* ábrázoló író módszere ez a néprajziság — és nem véletlen, hogy Tömörkényről írott kritikájában Móricz épp ezt a múzeumi, gyűjtögető, lajstromozó eljárást kifogásolja.

Ha a *Sárga rózsá*ban a parasztromantika jelentkezését láttuk, úgy a *Gazdag szegények*ben egy bizonyos proletárromantikára figyelhetünk föl. Ez a regény is Jókai elvágyódásának szülötte. Tévesek azok a feltételezések (Zsigmond Ferenc), mintha Jókai ebben a regényben — Zola példáját akarná követni. Érzelmes-romantikus elemei (például a megszökött grófkisasszony, aki — varrólány lesz) inkább Dickensszel rokonítják. Két világ romantikus szembeállításában fejezi ki Jókai a maga új „irányzatosságát": a felső osztályok léhaságával, erkölcstelenségével szemben mily idillien tiszták, erkölcsösek, szenvedéseikben is mennyi-

vel igazabban boldogok a szegények! Meghatott líra eleveníti meg ezt a proletár-idillt; a szeretet, a derű, mellyel Jókai a városi szegényemberekről ír, új, szokatlan szín még az ő életművében is. Nem elsősorban humoros, nem is genrealakok ezek a szereplők: Kapor Ádám vasúti őr, Gagyuláné perec-sütőnő, Ritka Panna hagymaáruló, Spitzmausné lúdsütőnő, Ribiczáné virágáruló, Pinkász bőrszedő, Slotta Pál fiakeres stb. A regény színtere, a pesti külváros egyik bérháza, a „zöld paradicsom" — a szegénynegyed hangulata, Lidi munka felett átvirrasztott éjszakája, körös-körül a nagyváros neszei és lármái — Kapor Ádámék „esküvői" lakomája: mindez nem annyira az életkép vagy a humor, mint inkább a megfigyelés, az életismeret művészetével alakítja ki a *Gazdag szegények* sajátos romantikáját. Bármennyire korszerűtleneknek érezzük is már Jókai romantikus eljárásait: a maga keretei közt az öreg író megújulási törekvéseit kell látnunk a regény anyagában, ábrázolásmódjában. Az olyan jelenetek, mint a már említett „esküvő", melyre azért van szükség, hogy a vadházasságban élő Kaporék bejuthassanak vágyaik paradicsomi révébe — a szegényházba; Tarafás háziúr betoppanása a lagziba, melynek díszeit és fogásait a ház lakói adták össze, s melyek láttán a váratlan vendég annál erélyesebben követeli a házbért („Hisz itt hercegek laknak! Hercegek, akik hencegnek! Éppen jókor jöttem!"...): a regénynek ezek a mosollyal és könnyel gazdag lapjai nemcsak az írói lelemény irányáról, de a szociális kérdés iránt támadó érzékenységről is tanúskodnak. Jókai nem sokat ért meg e kérdés lényegéből, s éppoly elfogultan ítéli meg a szocialista mozgalmakat, mint Mikszáth. Ő, aki III. Napóleon bukása után egy liberális „kibontakozást" várt, a „föld alól jövő" forradalom rémképeit fogja csak fel a kommün hőskölteményéből, s a „nihilisták", az anarchisták merényleteitől retteg. Mégis, a *Gazdag szegények* proletár-romantikájában, a „zöld paradicsom" idilljében ismét csak a maga osztályának körein túl keresi azokat az erényeket, melyekről lemondani sohasem

tudott. Menekülés a *Gazdag szegények* is, akárcsak a *Sárga rózsa*, és ez a menekülés ismét csak a csalódás beismerése, csalódásé, mellyel romantikájának utolsó felszárnyalásaiban mégiscsak megpróbál dacolni Jókai. Nem a régi szárnyalás már ez — de hol is vannak már a régi eszmények és illúziók!

A pálya egészéhez, s különösképp az utolsó korszak szintjéhez képest még mindig jelentős és tanulságos a *Gazdag szegények*, és különösen a *Sárga rózsa* iránykeresése. De az igazi irányt Jókai már meg nem találhatja. Nem amaz alkotók közé tartozik, akik öregkorukban még nagy sommázásokra, betetőzésekre képesek. Utolsó, jelentős alkotásai egy szétbomló művészet tarka romjai közül emelkednek elő.

Realizmus és romantika kapcsolata, Jókai életművében egyrészt egy sajátos, a magyar korviszonyok, a Világos utáni lehetőségek megszabta regényművészet kialakulását teszi lehetővé — másrészt azonban akadálya az igazi kritikai realizmus megszületésének. Ez az életmű egy ideig egy fontos, nemzeti mondanivalót képes kifejezni, sőt eljut a legfontosabb korkérdések oly eredeti, művészi szinten történő ábrázolásához *(Az aranyember)*, mely világirodalmi jelentőséggel is bír. A Jókai-teremtette regény, mint műfajváltozat, már születése idején is bizonyos mértékig korszerűtlen, s idővel mindinkább azzá válik. Ennek ellenére, Jókai keze alatt finomulnak ki elbeszélő művészetünknek azok a formái, melyek a magyar próza későbbi kivirágzását teszik lehetővé. Jókai azonban nemcsak ezzel a fejlődéstörténeti jelentőséggel bír irodalmunkban. Művét élővé, számunkra és utódaink számára is élővé elsősorban az teszi, hogy ez a mű az átalakuló, az újjászülető, a régiből az újba átlépő ország valóságából, drámáiból, szenvedélyeiből sokmindent megőriz.

Épp ezért, ez a mű, még ellenmondásaiban is, a hazaszeretet, s egy tisztult nemzeti érzés erőt, lelkesedést nyújtó forrása marad.

Jókai-életrajzában Mikszáth meghatottan és sajnálkozón ír a *Rab Rábyról*, melyet a remekmű egy ritka — és félig-meddig elmulasztott alkalmának tekint a nagy író életében: „Maga se tudta talán, hogy milyen közel volt itt ahhoz, hogy megírja hazája összes ezeréves küzdelmeit egy történetben, és századokra kiható remekművet alkosson, amit a Biblia mellett kellene tartani minden magyarnak". Mikszáth észrevette, hogy Ráby Mátyás története az új és a régi harcának hasonlíthatatlanul drámai ábrázolását kínálta Jókainak („Roppant szerencsés leleménnyel van beállítva a liberalizmus harca a konzervativizmus ellen, mely minden időben egy volt, csak különböző alakot cserélt ezer éven át") — és Jókai életművében, valóban mindig is az ilyenfajta témák hozták magukkal az igazi pátoszt, a fenséget és a hősi erőt — mindig is az újjal már terhes régi világ vajúdásai képezték a drámát és a cselekményt — Jókai legjelentősebb alkotásainak mozgatói mindig is azok a konfliktusok voltak, melyekben az új eszmék hordozói, eszményített megtestesítői csaptak össze egy pusztulásra már megérett világ erőivel.

Csaknem így van ez a *Rab Rábyban* is, melynek hőse ama Jókai-hősök rokonaként lép elénk, akik a 70-es évek elejéig a nagy tettek, a nagy áldozatok dicsfényével övezetten, a haladás, a nemzeti felemelkedés bajnokaiként képviselték az író hitét, bizakodását, melyet egy szabad, boldog, emberséges jövőbe vetett. Ráby Mátyás azonban különbözik is Kárpáthy Zoltántól, a Baradlay-fivérektől, Berend Iványtól vagy Jenőy Kálmántól; ő is hős, de kevéssé eszményített. Jellemének többrétűségével — hibáival, tévedéseivel, ő Tímár Mihályra, erre a legkevésbé eszményített Jókai-hősre is emlékeztet.

A *Rab Rábyban* ennek ellenére nem találhatjuk meg azt az összhangot, mely pl. *Az aranyemberben* is megvalósul. De még a romantikának és a genre-realizmusnak azt a sajátos párosodását sem, mely a *Nábob* varázsát megadja. A *Rab Rábyban* egy remekmű lehetőségei villannak fel minduntalan — de a felvillanások szomszédságában olyan hibák is, melyeket nem lehet csupán a megmunkálás hiányosságával, a művészi ihlet kihagyásával magyaráznunk. Mikszáth már fölfigyelt a *Rab Ráby* mellékcselekményére, mely „Megrontja a gondolatot, tönkreteszi a hatást és ellenkező hangulatot kelt". Szerinte „Érdemes volna átdolgozni a *Rab Rábyt* (ha egyszer arra méltó író vállalkoznék), illetve elválasztani a hozzá nem illő részektől, hogy a regények között is legyen olyan, melyet a nemzeti érzések átfonnak glóriával, mint aminő a *'Bánk bán'* a színművek, a *'Rákóczi-induló'* a zeneművek és a *'Szózat'* a költemények között."

Mindaz, ami e regényben „megrontja a hangulatot", illetve „ellenkező hatást kelt", Jókai világnézeti alakulásának új fordulataira hívja fel figyelmünket. A Mikszáth javasolta „átdolgozás" aligha vihető keresztül, mivel az oda nem illő részek „leválasztása" után a regényből a voltaképpeni „nyersanyag" maradna meg csak, vagyis Ráby Mátyás emlékiratainak párlata, melyet Jókai egyrészt rendkívül tisztán és egyszerűen rendezett el — másrészt a maga realista, illetve anekdotai leleményének valóban szerencsés ötleteivel toldott meg, egészített ki. E kiegészítések engedelmesen simulnak az emlékiratok anyagához, ugyanakkor azonban a történet mellékcselekményének betyár-romantikás különössége és valószerűtlensége, mely Mikszáthot a Hartens-címer egzotikus oroszlánjának mókusaira emlékezteti: egészében megzavaró, sőt csüggesztő.

Mégis a *Rab Rábyban* olyan kezdeményezések rejlenek, melyek felemás voltukban sem vesztenek jelentőségükből. A *Rab Ráby* oly módon kísérli meg a hűbériség és a polgári forradalmi eszmék szembeállítását, ahogyan Jókai azt korábban még sohasem tette. Mi több, a regény a Habsburg

gyarmatosítás és a nemzeti ellenszegülés egy sajátos bonyolult konfliktusát is be kívánja mutatni. Annak magyarázatát, hogy a regény mégis a remekmű elmulasztott alkalmaként hat : Jókai világnézeti válságában kell keresnünk.

1

Jókai útja 1875 után

Jókai politikai, világnézeti válsága a 70-es évek második felében, a Deák-párt és a Tisza-párt 75-ös fúziója után következik be. Ez a fúzió a dualizmus belpolitikai megszilárdulását hozta el Magyarországon, és éppen ezért azoknak az elveknek feladását is Jókai számára, melyekért ő még a kiegyezés utáni években kiállott.

Azokban az időkben Jókai még úgy tekintette a kiegyezést, mint a további engedmények felé tárt kaput, melyen 48 vívmányainak eredeti formájához lehet visszajutni. Ez az álláspont sokkalta engedékenyebb volt ugyan a *Luzitán dal* Vajda Jánosának álláspontjánál, de lényegében mégiscsak ellenzéki magatartást fejezett ki.

Az 1875-ös fúzió után Jókai cikkei és beszédei Tisza Kálmán politikájának védelmét, igazolását szolgálják — ugyanakkor azonban regényei sok kérdésben ellentmondanak a cikkekben kifejtett nézeteknek. Hogy egyebet ne említsünk : a cikkek fenntartás nélkül támogatják az Andrássy—Tisza-féle oroszellenes politikát, viszont a *Szabadság a hó alatt* olyan oroszbarátságról tesz helyenként tanúságot, mely nem csupán a demokratikus mozgalmakra, de a cár személyére is kiterjed. A Tisza-féle belpolitika védelme a dzsentri „történelmi" szerepének igazolását is jelenti. Ugyanakkor azonban a *Rab Ráby* helyenként mintha az 1862-es Vajda-röpiratok köznemesség-bírálatát folytatná, a nemesi vár-

megyének, a táblabírói „szektaparadicsomnak" ostorozásában. Ezt a regényt úgy is tekinthetjük, mint annak a dzsentri bíráló irodalomnak nyitányát, mely a 80-as évektől kezdve Csiky Gergelynél, Tolnai Lajosnál, Iványi Ödönnél, majd Mikszáthnál is, más-másféle hangerővel és indulattal nyilatkozik meg. Persze, a Tárhalmy-típusú megyei nemesség eszményítésében Jókai annak a Mikszáthnak is példával szolgál, aki egy ideig a „nemzetes uraimék" regenerálódásának, a tekintetes vármegye félisteni alispánjainak, a reformkori erények feltámadásának illúzióit táplálja.

Mindez arra figyelmeztet bennünket, hogy Jókai politikai cikkeit, beszédeit nem lehet egyértelmű tanúbizonyságokként fogadnunk — de arra is, hogy a regényeiben kifejtett álláspontok mellett vegyük figyelembe a közéletben képviselte nézeteket is. A Jókairól alkotott kép így bonyolultabbá válik, de jellemzőbbé is azokra a belső harcokra, vívódásokra, melyek annyira elszaporodnak pályájának hanyatló, 1875 utáni szakaszán. E hanyatlás jelenségei közt sajátos értelmet nyernek az olyan fellobbanások, aminőket a *Rab Rábyban* és *A kiskirályok*ban láthatunk.

Jókai a fúziót elsősorban gazdasági okokkal indokolja (Beszéde a szentesi és hódmezővásárhelyi választókhoz, Hon, 1875. június 16): az ipar pangásával, hanyatlásával, három év rossz termésével, a vasutak csekély jövedelmezőségével, a közigazgatás költségességével stb. A maga mosolytkeltő, naiv módján, még a „mameluk"-gúnynév ellen is tiltakozik, s ellenzékiből kormánypártivá vedletten most már „Egyiptom leghívebb és legvitézebb harcosaiként" emlegeti a „kelet praetoriánusait", mivel „dacára furcsán hangzó nevüknek, tetteik alkotják ezen ország legfényesebb korszakát" (uo.). Publicisztikai tevékenysége a fúzió után elsősorban a gazdasági kiegyezés kérdései köré csoportosul; ha a kiegyezés után a had- és a pénzügy közös volta ellen tiltakozott — úgy most a gazdasági kiegyezés kérdésében képviseli még egy ideig azt az álláspontot, mely valamikor ellenzékiségének adott tartalmat: keresi a módját, hogyan

válhatnék függetlenné Magyarország pénzügye Bécs „egyedárus piacától". A gazdasági kiegyezés kérdésében Jókai a Tisza Kálmán-féle politikát támogatja, népszerűsíti, vezércikkeiben és beszédeiben, s ettől a politikától sohasem tér el. Mégis, regényei s helyenkénti nyilatkozatai nyomán észre kell vennünk, hogy Jókai érezte helyzetének felemás voltát, titkon szenvedett is miatta, mindinkább fokozódó elszigeteltségében tanácstalanul tekintett körül, s megpróbált feleleveníteni valamit abból az egykor valódi pátoszból, mellyel 1848—49 eszméit szolgálni képes volt. A dezillúzió, melyet oly nyíltan megszólaltatott Arany László vagy Reviczky Gyula: ott lappangott Jókai szívében is, de ő igyekezett azt elnyomni magában. A Tisza Kálmán-féle programot híven szolgáló publicista mögött meg kell tehát látnunk a helyét nem lelő, a helyét kissé tétován kereső írót, aki az egykori, nagy témákhoz, a forradalommal és szabadságharccal eljegyzettekhez, vagy nem tud már nyúlni, vagy nem úgy, mint valamikor. A fúzió utáni közéleti írások egy szolidáris, készséges kormánypárti Jókait mutatnak — a regények azonban egy útját vesztettet.

Vannak e publicisztikának is komorabb lapjai — de ne higgyük, hogy a Tisza-féle politika *miatt*. Jókai nem tart azokkal, akik pártbomlást idéznek elő a szabadelvűeknél; ő az exodusok közepett szilárdan áll, holott regényírói művészetét fenyegeti bomlás.

A kiegyezés alkalmával Ausztriával megkötött kereskedelmi és vámszövetséget a Tisza-kormány 1875. november 28-án felmondja, mivel a közeledő választásokon az ellenzékkel szemben bizonyos eredményeket kívánna felmutatni. Történetírásunk figyelmeztet, hogy Tisza e lépése kortesfogás volt, s a két éven át húzódó kiegyezési tárgyalások alatt mindinkább engedett követeléseiből, s végül is olyan megoldást fogadott el, mely az országot még inkább kiszolgáltatta az osztrák tőkének. Közvetlenül a *Rab Ráby* megírása előtt, Jókai részt vesz a gazdasági kiegyezés kormánypárti hírlap-csatáiban, vagyis, a regény létrejöt-

tét megelőzően, alkalma nyílik kiállnia amaz elvek egyikéért (az ország pénzügyi, gazdasági függetlenségéért), melyért 67 után is annyi ellenzéki indulattal küzdött. Jókai azonban Tiszával *együtt* vonul vissza ebben a fontos kérdésben, illetve mentegeti „fedezi" pártvezére meghátrálását. Jókai még azokkal a képviselőkkel sem azonosítja magát, akik Tisza tárgyalásainak eredménytelensége miatt előbb 1876-ban, majd pedig 1878-ban a kormánypártból kilépnek.

A gazdasági kiegyezéssel Tisza eredetileg három jelentős kérdésben szeretett volna eredményt elérni: a fogyasztási adók beszedési módjának megváltoztatásában, az önálló vámterület, és az önálló jegybank megteremtésében. Jókai különösen az utóbbi célért szállt síkra, és a pártélet hullámai is ekörül csaptak legmagasabbra.

A tárgyalások 1876. január 2-án kezdődtek; Jókai nem sokkal később, az első nehézségek hatására írja meg *Borotvaélen táncolunk* című cikkét (Hon, 1876. február 10—11.), melyben még „területi különválást" s „egymásra nem tekintő önálló törvényhozási" rendelkezéseket emleget, a meg nem egyezés esetére. Az energikus hangsúly azonban letompul a későbbiekben, amikor Tisza mindinkább az engedékenységre hajlik. A kiegyezési tárgyalások első menetének eredménytelensége miatt Tisza 1876. április 19-én felajánlja lemondását; a tárgyalások során Lasser osztrák belügyminiszter a dualizmus és a magyar követelések ellen nyilatkozik, ami a sajtóban vihart kavar föl. Jókai a miniszterelnök lemondása után írott cikkében (Igazmondó, április 30.) még keserű hangon veti szemére Ausztriának, hogy csak akkor igazságos Magyarországgal szemben „ha arra egy nagy veszély közelléte kényszeríti". Ez az „ellenzékinek" tetsző hang a kormánypárt akkori tónusába illeszkedik bele, s nem Jókai tulajdon indulatát jelzi. Május 16-án, miután több Tisza-párti képviselő kilépett a szabadelvű pártból, mivel nem értettek egyet a „májusi stipulációkkal" (a május 2-án megtartott koronatanács eredményével, a

vám- és kereskedelmi szövetségre, valamint a fogyasztási adók kérdésére vonatkozóan) : Jókai egyik Hon-beli cikkében, az ugyancsak disszidens Csernátonyval szemben, önérzetesen vallja magát Tisza rendületlen hívének „Tisztelt barátom — írja — már 1873-ban sürgette a pártok közötti fúziót. Én akkor ellene voltam. Most tisztelt barátom elhagyja a Tisza kormányt, amit létrehozni segített, én pedig végig vele maradok, aki a kormányra törekvést még akkor korainak találtam." Egy nappal későbbi cikkében (uo.) meg éppen „az ország legszabadelvűbb, legnemzetibb, legbecsületesebb" kormányának vallja Tiszáét. Természetesen, ezeket az odaadó kijelentéseket nem holmi opportunizmus szüli : Jókai teljes jóhiszeműséggel vállalja a kormánypárti „szilárdságot", mivel úgy véli, Tisza meg akarja és meg is tudja valósítani az önálló magyar jegybankot, melynek szükségét Jókai már a kiegyezés óta hirdeti. Hisz cikkein kívül egyebek közt a *Fekete gyémántok*nak a „nemzeti kapitalizmust" sürgető célzata, a bécsi pénzpiactól való függés számos felpanaszolása stb. is az önálló magyar jegybank mellett érvel. Említett, május 16-i cikkében valóságos pátosszal jelenti be, hogy Tisza Kálmán maga sem szavazna olyan törvényjavaslatra, mely az önálló jegybankot, s az ország kereskedelmének, iparának versenyképességét nem biztosítaná.

A fogyasztási adók és a vámterület kérdésében létrejött megegyezés, mely maga is Tisza meghátrálásáról tanúskodik, május 2-a után csak a jegybank-kérdést hagyja még nyitva. De június 3-án, választóihoz intézett *nyílt levelé*ben (Hon) Jókai már rendkívül óvatosan nyilatkozik e kérdésről, s ő, aki eddig őszinte buzgósággal sürgette a magyar nemzeti bank létrehozását, nem pedig kortesfogásként, mint Tisza : most maga is türelemre, megfontoltságra int. A merész álmoktól vissza sohasem riadó Jókai ajkáról vajmi idegenszerűen hangzanak most az ábrándtalan józanság érvei, intései, a valutaügy rendezetlensége miatti halasztás mentségei. „Új pénzügyi kurucháborúnak" látja már a mozgalmat, melynek

maga is annyi erővel fútt valamikor riadót. A tetszetős szónoki fordulat kedvéért még az ál-okoskodástól sem riad vissza: „Csodálatos nemzet vagyunk! Mikor kilenc év előtt Magyarország megosztotta Ausztria adósságait, tehát a terheit, akkor e közös ügy létrehozóit kivilágítással, virágkoszorúkkal fogadta az egész ország, most pedig, midőn arról van szó, hogy Ausztria megossza velünk a pénzét, tehát a hasznát, most ennek a közös ügynek a létrehozóit sárral dobálja meg" (uo.). Mintha bizony a pénzügyek közösségében Magyarország nem a rövidebb részt húznál

Jókai most már megteszi azt, amit nem tett meg 67 után: elfogadja, sőt védelmezi a kiegyezés gazdasági következményeit. Az önálló vámterületet sem tekinti már „minden bajainkat megorvosló intézkedésnek", s a hazai érdekek mellett lojálisan veszi tekintetbe a monarchia érdekeit is: „nem egy gazdag és egy szegény állam, de két egyformán sújtott ország áll egymással egyezkedésben". És a rossz ügyért vívott harcában Jókai még a maga tiszta, becsületes múltját is összekeveri Tisza Kálmán és pártja kétes előéletével: az önkényuralom idején tanúsított patriotizmusának hitelét dobja serpenyőbe a szabadelvű párt megalkuvó politikájának védelmében: „...mi, kik keserű évtizedeken keresztül küzdöttünk nemzetünk szabadságáért a vaskezű ellenfél ellen — mi, kik láttuk hazánkat már egyszer darabokra törni, s aztán véres verítékkel hordtuk a követ kő után össze, hogy omladványainkat újra felépítsük, mi, kik akkor, mikor baj volt, nem futottunk ki külföldre, hanem itt maradtunk a vész közepett, s osztoztunk mind abban a szenvedésben, ami a nemzetet érte..." Mindezek javarészét Jókai joggal mondhatta el magáról — de ugyancsak könnyelmű nagylelkűség volt ez emlékekből Tisza Kálmánékra is visszfényt vettetnie.

A külföldre „futottakról" tett említés ugyan nem Kossuthra, hanem Csernátonyékra vonatkozott — de Tisza Kálmán politikájának mentegetése érdekében Jókai a Kossuthtal való polémia elől sem tért ki. Annak idején, 1868-ban

még azonosította magát Kossuth „el nem fogadási levelével", melyben ő a kiegyezést oly keserűen bírálta. De amikor Kossuth 1877. január 5-én, ceglédi választóihoz intézett levelében (*Kossuth Lajos iratai*, Bp. 1902. 9. kötet, 128—29. l.) a bank-kérdésben az egyedül helyes álláspontot fejtette ki, Jókai meglehetősen prókátoros érveléssel szállt vele szembe. Kossuth joggal kérdi: „Miként lehetett arról álmodni, hogy a külön két gazdasági egész hitelszükségletei ugyanazon egy bank útján elláthatók? mikor már magában az *egy* bank eszméjében kikerülhetetlenül benne fekszik az a fatális kényszerűség, hogy a mit az egyik fél kap, az a másik fél szükségleteinek fedezésétől vonatik el". *Kossuth levele után* című cikkében (Hon, 1877. január 14.) Jókai arra hivatkozik a Hont bíráló Kossuthtal szemben, hogy az ő lapja „elejitől fogva sürgette a magyar önálló bank fölállítását" — ami nem egészen korrekt érvelés, mivel Kossuth épp a döntő időpontban történt meghátrálás, nem pedig a korábbi, kétségtelen sürgetés miatt elégedetlen. Jókai cikkének hátterében már ott rejtezik az orosz politikától való félelem — melynek jelentőségére a későbbiekben térünk ki — s az a téveszme, hogy akár gazdasági engedmények árán is, de óvni kell a monarchia „egységét". Ez a vélekedés készteti őt arra az aulikus emfázisra is, melyet épp őhozzá oly méltatlannak érzünk: „Nekünk idebenn a monarchia határain belül nem barátunk se a dalmát helytartó, se a bécsi klubvezérek, se a cseh pártfőnök, se az omladina elnökei: csupán Ferenc József". Ugyanez a monarchikus lelkület bírja tiltakozásra Kossuth utalásai ellen is, melyeket ez a solferinói és sadowai vereségekre, s bennük a magyar katonák „fehér kendőinek" szerepére tesz. Polémiájának merőben szónoki és szemfényvesztő módszerére jellemző az is, ahogyan Kossuth hasonlatait kifogásolja — így pl. a kígyóról (Kossuth ugyanis „gyepü alá kergetett" kígyókhoz hasonlítja a Magyarország és Ausztria közt elintézetlen maradó kérdéseket) kijelenti, hogy „a szegény kerti kígyó, aki az emberek közelében a gyepü alatt lakik, a legjobb barátja a kertésznek:

az pusztítja az éjjeli lepkéket, bogarakat és egereket. Nem tudom, miért haragszik rá?"...

Általában elmondhatjuk, hogy Jókainak a fúzió utáni magatartása sok tekintetben ellentétes az 1875 előttivel. Hasonló ellentétet — bár sokkal kiélezettebb viszonyok között — láthattunk 1849-es, debreceni — és 1848-as magatartása között is.

Helyesen figyelte meg némelyik kutató, hogy élete fordulatainál, válságos helyzeteiben Petőfihez folyamodik Jókai, s az egykori barát emlékénél keresi a tettek elvesztett mértékét. Petőfi emléke néha arra is rádöbbenti, amiben a 67 utáni Magyarország megtagadja 1848—49-et. Néha viszont, gyermeteg szofizmával, e megtagadás igazolását keresi nála — — mint pl. az 1892-es Havas-féle Petőfi-kiadás hírhedt előszavában, ahol Petőfit a Ferenc József-i Magyarországgal igyekszik összebékíteni. Valamikor azonban a *Politikai divatok* Petőfi-ábrázolása az önkényuralmi korszak közönyével, kapitulációs hangulatával szemben állított vádat — az 1865-ös, *Oh Petőfi, ha most élnél!* című költemény pedig ugyancsak azt a világot mutatta meg, mely a forradalom költőjével mit sem tud kezdeni:

A te lángod kihült helye
Nem tűzhely már, — csupán oltár:
— Tisztelik de nem főznek rajt,
De jól jártál, hogy meghaltál!

1873-ban nem kevésbé keserűen sóhajt föl: „Petőfi annak a kornak a szülötte volt, mely mint fényes *emlék* élni fog örökké, mint fényes *remény* soha többé." A korviszonyokat általában lojálisan elfogadó és helyeslő Jókai — Petőfire emlékezve árulja el néha-néha rejtett ellenzését, csalódását. Még 1876-ban is, Petőfi forradalmi verseire célozva kérdi: „Lehetett-e ezt a lángot újra visszalohasztani a házi tűzhelyet magasztaló tűzzé?" Jókai szemében tehát Petőfi *érintetlenül* őriz valami nagyot és tisztát, amit az ő kora — ez a kijózanult és megalkudott kor, melynek „benőtt

a fejelágya". — immár megtagadott. Kérdés azonban, hogy Jókai mennyire, hogyan érzi át az ellentétet Petőfi — és a 70-es évek Magyarországa között? Mind több jel mutat arra is, hogy ezt az ellentétet jóhiszeműen, vagy tudatosan — félremagyarázza. 1877-ben (Elnöki megnyitóbeszéd a Petőfi-társaság első közgyűlésén, január 1) az 1865-ös költeményben feldobott képet és gondolatot már úgy módosítja, hogy Petőfi azért idegen a kortól, mivel mindaz, amiért ő forradalmi módon küzdött — békésen amúgy is megvalósult: „Lángészt, minő Petőfi volt, adhat még valaha az ég e nemzetnek; de azt a korszakot, amelynek ő csillaga volt, nem idézheti többé elő. Nappal van. A népszabadság, a nemzeti lét, amikért ő rajongott, valóvá lettek." És amikor ugyancsak 1877-ben Petőfit „ébreszti" Jókai *(Petőfi ébresztő* című költeményében), a nemzetközi helyzet fenyegető jelenségei láttán, az „orosz veszélytől" rettegőn fordul Segesvár halottjához.

Hasztalan keressük tehát Jókainál az ellenzékiségnek, a korviszonyokkal való elégedetlenségnek, a lázadásnak vagy a bírálatnak olyan hangjait, aminőket ez időben Vajda Jánosnál, később pedig Tolnai Lajosnál, vagy még Reviczky Gyulánál is megtalálhatunk. Az uralkodó osztály érdekeit szolgáló Tisza Kálmán-féle politika védőjének, szóvivőjének látjuk őt már 1875-től kezdve. Amennyire igaz, hogy Tisza rendszere a középnemességet a nagybirtok, a nagytőke kiszolgálójává tette — annyira kétségtelennek látszik az is, hogy a fúzió után Jókai is részt vállalt ebben a szolgálatban. Előkelőbb részt — de mindenképp olyat, melyben fel kellett adnia azt a gondolati, érzelmi függetlenséget, melyből 75 előtti, legjelentősebb művei fakadtak. Láthattuk, Petőfi emlékét sem olyan hangsúllyal idézi már 75 után, mint annak előtte.

Pedig néha rá kell döbbennie, hogy az ügy, melyet szolgál, nemcsak rossz és méltatlan, de — népszerűtlen is. Komornak, elkeseredettnek is láthatjuk őt ezekben az időkben, de nem

a Tisza-féle politika silánysága, hanem e politika — népszerűtlensége miatt.

A még elintézetlen maradt jegybank-kérdésben ugyanis tovább folynak az egyezkedési tárgyalások. Az Osztrák Nemzeti Bank nem akarja elfogadni a tervezett Osztrák—Magyar Bank alapszabályait, s tiltakozik a bankot vezető „Főtanácsban" az osztrák és a magyar helyek „paritása" ellen. Tiszának még azt az óvatos javaslatát sem fogadják el, hogy bizonyos számú helyet szabad választás útján tölthessenek be, s ily módon *esetleg* a bank ügyeinek vezetésében az osztrákkal egyenlő szava lehessen a magyar félnek. Tisza legalább a látszat kedvéért felhatalmazást kér a királytól az önálló magyar bank felállítására, s mikor ezt nem nyeri el, lemond, február 7-én. Mivel a konzervatív Sennyey a kormányalakítást nem vállalta, a király újból Tiszát kérte föl miniszterelnöknek; Tisza a megbízatást csak a bankkérdésben adandó engedmények árán fogadta el, mire február 25-én létrejött a megegyezés, mely puszta „látszatparitást" hozott, s az Osztrák—Magyar Bank budapesti intézetének nem biztosított nagyobb hatáskört, mint amekkorával az addigi pesti fiók rendelkezett. Történetíróink rámutatnak, hogy Ferenc József és Andrássy Gyula külpolitikai okok miatt követeltek Tiszától engedékenységet, mivel az orosz—török háború sürgőssé tette a monarchia balkáni céljainak megvalósítását. A nemzetközi helyzet, s benne a monarchia külpolitikája: ezek a motívumok még a belpolitikai eseményeknél is hathatósabban alakítják Jókai álláspontját a 70-es évek végén.

A dualizmus rendszere megszilárdul — s az ország függése Ausztriától még inkább súlyosodik. A bank-kérdés csúfos megoldása ugyancsak kínos helyzetbe hozza Jókait: egyik dédelgetett céljáról kell lemondania benne — célról, melyért 67 után valóban becsületesen küzdött. Keserűsége, csalódottsága meglepő nyiltsággal tör föl — de ez a hangulat nem elegendő ahhoz, hogy elhozza számára a teljes felismerést, és levonni késztesse helyzete tanulságait. Inkább egy

vallomás múlékony líraiságával — semmint a valóságra döbbenés tettérlelő erejével hatnak szavai: „Ha én azt állítanám, hogy ez a bankügyi kiegyezés engemet kielégít, meggyőződésemmel ellenkezőt akarnék elhitetni. Kevés előnyét, sok hátrányát látom, beismerem, s ami a legfájdalmasabban esik az, hogy tíz évre le kell mondanom annak megvalósításáról, ami politikai eszményképem volt, amit elérendő célnak tűztem ki magam elé, amiért annyit fáradtam magam, buzdítottam másokat, az önálló magyar jegybank felállításáról. Azért megvallom, hogy a politikai pályát az utóbbi idők tapasztalatai után lehangolt kedéllyel és csak keserű kötelességérzetből folytatom, csak úgy, mint más" (Hon, 1877. március 1.).

Mily sokat jelentenének ezek a szavak — ha nem a Tisza-kormány védelmének szolgálnának bevezetőül. Mert Jókai a következőkben ismét csak annak a politikának könnyespatétikus igazolására törekszik, mely épp az ő legtisztább, leghaladóbb elveinek, céljainak végkiárusításába fogott. S védi ezt a kormányt, vakon bálványozza Tiszát akkor is, amikor a törökbarát közhangulat a plevnai győzelem után utcai tüntetésekben mutatkozik meg. E tüntetések legfőbb mozgatója ugyan a sovinizmus, a szabadságukat Oroszországtól váró szláv népek elleni gyűlölség — de az Andrássy—Tisza-féle politika, a balkáni terjeszkedés politikája, melyet Jókai védelmez, ugyancsak a sovinizmus és a nemzetiségi elnyomás politikája. Amikor Plevna után, 1877. december 16-án a törökbarát tüntetők beverik Tisza ablakát — Jókai ugyancsak érdemtelen koszorút nyújt a születésnapján háborított miniszterelnöknek:

Jól eltedd e követ: mausoleumodnak alapja
E kő. Minden nagy férfi jutalma ez itt.
Néked is egykor majd pyramidot emelnek a kések
A kortárs im ezt küldi be minta gyanánt.

Az asztali pohárköszöntő és a beiktatási retorika ily szellemes, rögtönző párosodása nem egyedül azért hízeleg

Tiszának, mivel Jókai még nem sejti a boszniai okkupáció bekövetkeztét — hanem azért is, mivel az orosz—török háborútól megrettent Jókai az Andrássy-féle külpolitikát helyesli.

Az orosz—török háború korszakának nemzetközi helyzete, a monarchia külpolitikája, a fantom pánszlávizmustól való félelem: íme Jókai elv-feladó kormánypártiságának egyik magyarázata. A *Rab Ráby* létrejöttét megelőző időszakon ezek a motívumok uralkodnak. Jókai gondolkodását, világnézetét, mely a *Rab Ráby* létrejöttében sokoldalúan működik közre, részben a nemzetközi kérdésekre való reagálásából érthetjük meg.

Történettudományunk rámutatott már arra, hogy a dualizmus rendszerét megerősítő fúzió biztosította a nemzetiségek további elnyomását — s ebből szükségszerűen következőn támogatta Andrássy oroszellenes, németbarát politikáját: tehát a monarchia balkáni hódítás-terveit is. A 70-es évek második felében fellángoló balkáni, szláv nemzetiségi mozgalmak, a török uralom ellen támadó szabadság-törekvések, melyek a sanstefanói béke eredményeként a bolgár, a szerb, a román, a montenegrói önállóságot, illetve szuverénitást biztosították: Oroszországba vetették bizalmukat. A cári Oroszország törökellenes politikája nemcsak hatalmi terjeszkedést jelentett a Balkánon — de a balkáni népek nemzeti mozgalmait serkentő erőt is. Ugyanakkor azonban a nemzetiségi elnyomáson épülő dualizmus aggódón, ellenségesen szemlélte a szláv szabadságmozgalmakat, mivel a monarchia nemzetiségeinek hasonló megmozdulásaitól tartott. A nemzetiségi elnyomás leplezésére és szentesítésére teremtették meg a pánszláv veszély legendáját is.

Ahogyan Révai József mondja: „a pánszlávizmus elleni harc programja... a magyar reakció és a magyar sovinizmus programja lett a szlovák, horvát, szerb nép elnyomásának leplezésére Andrássy Gyuláék és a Tisza Kálmánok... szájában" *(Marxizmus, népiesség, magyar-*

ság, Bp. 1946. 164. l.). A pánszláv legenda egyszersmind szentesítette Andrássy oroszellenes, majd később nyíltan németbarát politikáját is, mely mögött a balkáni terjeszkedés igénye rejtezett. E terjeszkedés kettős célt szolgált: a balkáni szláv szabadságmozgalmak meghiúsítását — és ezzel karöltve, a monarchia elnyomó nemzetiségi politikájának fedezését, biztosítását. Ennek az Andrássy-féle külpolitikának volt magyarországi támasza a Tisza-kormány. A gazdasági kiegyezés kérdéseiben is *e* külpolitika előtt meghajolva engedett Tisza. A gazdasági kérdések rendezése azért volt sürgető, mivel a törökök feletti orosz győzelemre a monarchia a boszniai okkupációval kívánt felelni.

A berlini kongresszus csak 1878. június 28-án ad megbízást a monarchiának Bosznia és Hercegovina megszállására, de Jókai már ez év január 22-én (Hon) annak az egységes közhangulatnak megteremtésére törekszik, mely az Andrássy-féle külpolitika sikerét hivatott biztosítani. *Mondjuk ki az igazat!* című cikkében (Hon) nemcsak a „pánszláv népvándorlás" fikciója nyer uralkodó helyet, nemcsak a Magyarországot „elárasztással" fenyegető szlávságról esik szó soviniszta hangsúllyal — de leplezetlenül feltárul az az álláspont, melyhez a magyar uralkodó osztályoknak, esetleges látszat-ellenzékiségük mellőzésével is el kellett jutniok a fúzió után: *bármi áron* fenntartani az Ausztriával való szövetséget — akár gazdasági áldozatok árán is. Jókai is hozzájárul ahhoz, hogy a közvéleményt olyan álérvekkel tévesszék meg, mint pl.: „Az Ausztriával való szövetség sok forintunkba kerül, de csak forintjainkba..." Ugyanakkor, Jókai szerint, az Oroszországgal és az „aldunai fejedelemségekkel" való szövetség esetén: „a forintjainkból is áldozatokat kell hoznunk, meg a nemzetiségünkből is". Ezek az érvek már az Andrássy-féle külpolitika útját egyengetik — és a Németországgal való szövetségét, melynek árát hazánk két világháború szörnyű áldozataival fizette meg. A Párizsért rajongó Jókai talán nem sejti még a

„Kettőszövetség" körvonalait, de akarva-akaratlan azokkal tart már, akik a nemzetiségek elnyomása érdekében a német imperializmus karjaiba fogják vetni magukat.

A nemzeti függetlenség gondolata a *Rab Rábyban* fontos helyet foglal majd el, — de a regény megírását bevezető korszak Jókai-publicisztikája ennek a gondolatnak szögesen mond ellent. Azokat a viszonylag haladó és becsületesen ellenzéki elveket, melyeket még a kiegyezés után is vallott Jókai: most egymás után adja föl. Nem sürgős többé az önálló vámterület, mert hiszen „érdemes-e az eshetőleges nyereség, hogy azért, két összetartozó ország megkezdje egymás közt a nemzetgazdászati harcot — ha kikerülhetik?"... A Jókai hirdette visszavonulás dísztelenségét csak még kínosabban érzékeltetik az olyanféle taktikai fogadkozások, mint: „A nemzetgazdászati versenytusának be kell következni Magyarország és Ausztria között, de nem akkor, amikor leggyengébb, hanem mikor a legerősebbek leszünk." Az ország gazdasági érdekeit eláruló Tiszának Jókai szerint egyenest érdemére válik, hogy nem viszi „egy erős nemzetgazdászati harcba Ausztria ellen Magyarországot". Nem sürgős többé a bank-ügy sem, mivel „a kitört keleti háború még szaporította az elénk tornyosuló akadályokat" stb.

Az Andrássy-féle külpolitikával marad összhangban Jókai akkor is, amikor helyteleníti az ellenzék törökbarátságát — hisz az 1876-os reichstadti találkozón és az 1877-es budapesti egyezményben ez a külpolitika már megállapodott az orosz kormánnyal a semlegességben és Oroszország balkáni területgyarapításának korlátozásában. Mi több, Andrássy a maga szlávellenes politikáját egy Oroszországgal szembeni „kínosan korrekt" magatartással igyekszik palástolni — a kormánypárt tehát már csak ezért sem hallathat törökbarát hangokat.

Az „igazat kimondó" Jókai csupa megalkuvást, hátrálást fedez, s közben még az ország súlyos gazdasági helyzete felett sem hunyhat szemet. Ő, aki az *És mégis mozog a föld*

zárófejezetében a 60—70-es évek fordulójának fővárosát oly tündérivé és gigászivá eszményítette — most kesernyés józansággal hirdet takarékosságot: „Nem fogunk lánchidakat, palotákat, vasutakat építeni..." A merész álmodozó mily szegényessé válik ebben a körültekintő óvatosságban!

A korszak Jókai-publicisztikájában itt-ott már a *Rab Ráby* szemléletét magyarázó utalások is felbukkannak. Így pl. a józsefvárosi választók előtt tartott beszámolóban (Hon,1878. július 7.) Jókai éppúgy *kétféle* Ausztriát konstruál, mint ahogyan 1848-ban is kétféle, egy „égből jövő" (vagyis: polgári) és egy „föld alól származó" (vagyis: szociális) forradalmat. A *régi* Ausztria elleni harc — melyet a *Rab Ráby*, is bemutat — „szent" volt még, Jókai szerint: „Az a harc, melyet apáink és mi magunk is folytattunk három századon át Ausztria ellen, a jezsuitizmus Ausztriája, az erőszakos elnyomás, a hódítás és abszolutizmus Ausztriája ellen, jogosan és dicsőségesen, az szent harc volt. A nemzeti lét és vallásszabadság harca." E harcot mutatta be a *Nábob* és a *Kárpáthy Zoltán*, *A kőszívű ember fiai* és az *És mégis mozog a föld*, és ezt mutatja be a *Rab Ráby* is. De Jókai abban a hiszemben ringatja magát — illetve: az Andrássy-féle külpolitika nyomán azt a hiedelmet kénytelen magában táplálni — hogy a *mostani* Ausztria másféle mint az egykori volt, ezzel az Ausztriával szemben megszűnt a „szent harc" jogosultsága — Jókai nem látja, hogy a dualizmus Ausztriájával — mutatis mutandis — ugyanaz a számunkra hátrányos kapcsolat fűz össze, mint az abszolutizmuséval — Jókai nem látja, hogy nemzeti létünket ha nem is alkotmányos, de gazdasági és külpolitikai veszélyek fenyegetik a dualizmusban. Ezért vélheti befejezettnek a „szent harcot": *„De nekünk e harcot nem lehet folytatnunk az alkotmányos szabadságát élvező, a szabadelvűség terén haladó, a békés fejlődés műveit alkotó, a velünk paritásban, dualismusban élő Ausztria ellen, vámtételek és gyapjúfonalak miatt. Utalva vagyunk egymásra mint szövetségesek:*

nem lehetünk egymásnak ellenségei." A „vámtételek" és a „gyapjúfonál" azonban nem holmi szatócs-szemlélet tartozékai e korban, hanem létkérdések a kapitalizmus útján oly kínosan botorkáló ország számára. Ugyancsak könnyelmű tehát a könnyedség, mellyel Jókai bagatellizálja őket.

Amikor tehát a *Rab Ráby* nemzeti harcát bemutatja majd Jókai, abban a hiszemben teszi ezt, hogy a múlt immár lezárult fejezetét lapozza föl — fejezetet, melynek cáfolata a jelen. Holott ez a jelen : folytatás — és nem cáfolat.

A kormánypárti Jókai minduntalan igazolni próbálja tetteit, megalkuvásait a közvélemény előtt. A Józsefvárosban tartott beszéd is kitér újból a bank-kérdésre, de az elvfeladás tényét mivel sem tudja enyhíteni az érzelmes vallomás, mely a megtagadott célok felett hullat szónoki könnyeket : „Nálam is egy-egy temetéshez hasonló volt az, amikor egy-egy kedvenc óhajtásomat, minő volt az önálló nemzeti bank fölállítása, amit boldogabb időkben, amikor annak keresztülvitele lehető volt, én magam legerélyesebben sürgettem, a mostoha körülmények kényszerítő befolyása, a javíthatlan európai pénzügyi helyzet, s saját szorultságunk miatt oly hosszú időre kellett félretennem hogy annak teljesülését én már nem érhetem meg, bár diadalában bizton hiszek..." Az apológia csak ott válik bántóvá, amikor Jókai eszményíti azt a pártot, azt a politikát, mely az ő „kedvenc óhajtásait" szertefoszlatta — amikor „messiási türelműnek" mondja azt a Tisza Kálmánt, akinek védőjéül szegődni csak tulajdon nagyságának és hitelének könnyelmű kockáravetésével lehetett.

Amikor Jókai 1875 utáni politikai gondolkodásmódjának és tetteinek mérlegét el akarjuk készíteni, természetesen nem marasztalhatjuk el őt olyan vélekedésekben és hiedelmekben, melyekben vele a kortársak egy jelentős és értékes része osztozott. A pánszláv legendát megtalálhatjuk az *Őszikék*-korszak Arany Jánosánál is. Amikor Jovanovics János szerb költő, Arany több művének fordítója 1877. november 12-én levelet intéz hozzá, melyben „fájdal-

masan teszi szóvá", hogy a „szabadságszeretetéről híres magyar nép közömbösen nézi a szerbek küzdelmét, mikor az oroszok oldalán szabadságukért, a török iga alól szabadulásukért harcolnak" (Voinovich Géza jegyzete az 1951. évi Arany kritikai kiadás I. kötet 547. lapján) — Arany így válaszol neki: „A keleti keresztyén népek szabadságküzdelmét a magyar nemzet éppen oly rokonszenvvel kísérné, mint a lengyelekét mindenkor, ha orosz terjeszkedést nem látna benne, mely első sorban hazánkat fenyegeti végromlással. Adja isten, hogy Ön fajrokonai most kivívandott „függetlenségükért" idővel ne kényszerüljenek még hatalmasb zsarnokság ellen küzdeni" (uo.). Hogy Arany mily felemás nézeteket vall a balkáni szláv népek szabadságmozgalmairól, azt *Plevna* című költeménye is tanúsíthatja. A *Plevnát* 1877. szeptember 21-én írta meg, vagyis olyan időpontban, amikor Ozmán pasa vezetésével a török seregek még sikeresen védekeztek a cári sereg ellen. „Csak diadalra!... csak tovább!..." — ez a biztatás a törökökhöz szól. És Arany azt hiszi, hogy „Ki zsarnok volt, s Európa réme" (vagyis: a török) — most ezt az Európát „nagy rémtől" (vagyis: a cári hatalomtól) menti meg. Az ősz költő egyenest a „népszabadság szent nevébe" érzi a törökök birtokának a győzelmi zászlót. Mi több, Arany épp a török győzelemtől várja azoknak a „szerencsétleneknek" — vagyis a balkáni szláv népeknek — szabadságát, „kik most a sárkány" — azaz a cári Oroszország — „Szemétől megszédültenek"! Az évszázados hódoltató, a zsarnok, mint a „népszabadság" védője: Aranynak ez a felfogása tanúsíthatja leginkább, micsoda zűrzavar uralkodott a hazai közvéleményben a balkáni kérdés körül.

Igaz, Arany tévedését megmagyarázhatja Segesvár emléke. Petőfi halálának emléke, melyre a költemény is céloz: „Azért e zászlónak dicsőség! S *magyar* ajakról kétszeres!... Ha volna költő — volna Ő még, Kit vágyunk holtan is keres!"... De ugyanezt a mentséget Jókaira is kiterjeszthetnők.

Nem lát világosabban e kérdésben Vajda János sem. Ő ugyan a Politikai Ujdonságok című hetilap politikai beszámolóiban „Andrássy-ellenes, ellenzéki szellemben elemzi külpolitikánkat, Kossuthtal és a nemzeti közvéleménnyel egyetértve a legnagyobb veszedelemnek tünteti fel Bosznia-Hercegovina okkupálását" (Komlós Aladár: *Vajda János*, Budapest, 1954. 215. l.) — de a *Hitágazatok* című (1878), neki tulajdonított röpiratban a Jókaiéhoz hasonló érvekkel szól a monarchia fennmaradása mellett. A *Hitágazatok* szerint többé nem kell félnünk Ausztriától, „ellenben nagy okunk van félni a szláv elemek túlsúlyra emelkedésétől, akár a monarchiában, akár azon kívül; vagyis röviden és világosan: tarthatunk attól, hogy a szlávság elnyel bennünket *vagy* e monarchiában, vagy elnyeli magát a monarchiát" *(Összes Művek*, 1237. l.). De még ha a *Hitágazatok* szerzőségéhez kétségek férhetnének is, a *Lenni vagy nem lenni* című költemény (1893) épp elég féltékenységgel szól a „Csipetnyi szerb, rumán" és bolgár szabadságáról, s arról, hogy „Zászlódat horvát csatlósid tiporják". A nemzetiségektől, a szláv szabadságmozgalmaktól való félelem gyökeret vert Vajda Jánosban is. Kortársaihoz viszonyítva, az Andrássy—Tisza-féle politikát megszólaltató Jókairól még azt is elmondhatjuk, hogy nem épp ő hallatta a leginkább soviniszta és türelmetlen hangokat.

Mit jelentett Jókai számára a fúzió?

Az a sajátos szerep, melyet Jókai a kiegyezés táján a balközépnél betöltött, lehetővé tette számára, hogy 1848—49 örökségének egy részét néhány jelentős művében ébrentarthassa. Ez az örökség megtermékenyítette Jókai képzeletét, és hősi eszményítésre hajló, nagyszerűséget áhító, nagy eszméket megszólaltatni kívánó művészete számára gazdag táplálékot szolgáltatott. Jókai művének valóban jelentős és maradandó részét ez az örökség sugallta és alakította ki. Sajátos és helyenkénti realizmusát is közvetve vagy közvetlenül ez az örökség hívja létre.

Ismételjük: ez az örökség nem ölelte föl 1848—49 demokratikus eszmeiségének *egészét* — amiként haladó kortársai nagyrészénél, többek közt Vajdánál sem. Ennek a Jókai világnézetében, gondolkodásában fennmaradó örökségnek a művekben és a közéleti tevékenységben egyaránt meg kellett mutatkoznia. A fúzió előtt, s különösen a kiegyezés körüli korszakban ez így is volt. 1867-tel szemben Jókai az 1848—49-es részleges örökséget regényeiben és közéleti tevékenységében is képviseli egy ideig. A fúzió után azonban Jókai *még* ezt a *részleges* örökséget is feladja, amikor Tisza politikájának szócsövévé, propagálójává válik. Ennek az elv-feladásnak következményei írói munkásságában változatos, bonyolult módon jelentkeznek.

A népmozgalmakat elutasító és a nemzetiségi elnyomáshoz ragaszkodó balközép nem harcolt őszintén a kiegyezés kiszélesítéséért (Tisza Kálmán), majd pedig pozíciói megtartása, megerősítése érdekében eredeti, érintetlen formájában kényszerült a kiegyezést elfogadni. Ez történt meg 1875-ben. A balközép szerepe abban állott, „hogy a kiegyezés adott formáival elégedetlen, önálló hatalmi igényeket tápláló középbirtokosokat elvezesse Bécshez, illetve a nagybirtok és nagytőke szövetségéhez, a tőlük függő, őket kiszolgáló szerephez". A balközéppel együtt idáig, láthattuk, Jókai is eljutott.

De az ő útja idáig egészen másfajta képet mutat, mint pl. Tisza Kálmáné. Jókai szerepének sajátossága a balközépen, a kiegyezés idején, abban állt, hogy ő valóban hitt is azokban az elvekben, melyeket Tisza Kálmán csak színleg, csak taktikából hirdetett. Bizonysága ennek 1868-as szereplése, amikor szembefordul Tiszával, amiért ő hajlandó a közösügyi delegációkban résztvenni. Jókai csaknem pártszakadást támaszt, s egyesülést követel a szélsőballal, mely a nemzeti függetlenségért, a politikai szabadságjogokért való harcban Tiszáéknél haladóbb és következetesebb. Tisza a pártegyesülésre nem hajlandó, de a bihari pontokban, részben Jókai követelésére, kimondja a kiegyezés megváltoz-

tatásának elvét — melyet még megtold a „társadalmi rend megóvásának" elvével is.

Jókai 1875-ig nemcsak az önálló, nemzeti hadseregért harcolt, de még következetesebben a magyar gazdasági élet önállóságáért, valamiféle „nemzeti kapitalizmusért", melynek utópiáját a *Fekete gyémántok*ban fejtette ki. Jókai őszintén és becsületesen szállt szembe a kiegyezéssel 48—49 részleges örökségének talajáról.

A fúzióval azonban ezt az örökséget is végleg feladta. Az ő számára a fúzió súlyosabb világnézeti, politikai törést jelentett, mint az ál-ellenzéki párt bármely tagja számára. A fúzióval olyan korszak kezdődik tehát életében, melyben addigi eszményeit az addigi módon szolgálni immár nem tudja.

2

Jókai regényművészete a Rab Ráby korszakban

A *Rab Ráby* megírásának időpontja (a mű először az Üstökös 1879. évi folytatásos mellékleteként, s ugyanakkor németül, a Pester Lloyd számaiban jelenik meg, tehát 1878 derekán már feltehetően készen van) a 67 utáni Magyarország irodalmi életének egyik legsivárabb szakaszába esik. A hivatalos, a kiegyezést előkészítő, illetve védő irodalom addigra már kiszorított a porondról egy ellenzéki fiatal nemzedéket, a 60-as évek elején — a Zilahy Károlyét. Egy új, ugyancsak ellenzéki, önálló utakon induló nemzedéket pedig a 70-es évek második felében szorítanak még vissza ismeretlenségbe és gátolnak meg az érvényesülésben, habár csak ideig-óráig. Az új ellenzéki irodalom azonban rendkívül nehéz körülmények közt indul útjának, s nehézségei a 70-es évek vége felé a legnyomasztóbbak. Az 50—60-as évek,

valamint a 80—90-es évek ellenzéki irodalmát a hivatalossal nem valamely mélyen átgondolt filozófiai, esztétikai ellentét állítja szembe — illetve, ha vannak is köztük ilyen ellentétek, ezek nem olvashatók ki irodalmi, esztétikai elveik rendszeréből. A hivatalos és az ellenzéki irodalom szembenállása mögött politikai okok rejlenek — az ellenzéki irodalom a 48 után nyitva maradt kérdésekben (a parasztság ügye, a nemzetiségek stb.) másként gondolkozik, mint az irodalmi Deák-párt, 67 után pedig, ha nem is forradalmi módon, de tiltakozón, lázadón áll szemben a dualizmus Magyarországával. Ezek a politikai ellentétek ütköznek ki Gyulaiék és az ellenzéki írók harcaiban, a Kisfaludy-Társaság, a Budapesti Szemle stb. irodalompolitikájában. Jókai elnöke lesz ugyan a Petőfi-Társaságnak, de közte és a 80—90-es évek fiatal, ellenzéki írói közt sohasem jön létre bensőbb kapcsolat — aminek azért van jelentősége, mivel elszigeteltsége ily módon nemcsak a politikai, de az irodalmi életben is teljessé válik. Az ellenzéki irodalom vezérként tiszteli Vajda Jánost — de Reviczky „fakó poétának" nevezi Jókait, s Komjáthy Jenő is „áldatlan produkcióját", „képzelmi iránytalanságát", „sötét gazdagságát" emlegeti kéziratos jegyzeteiben (l. Komlós Aladár: *Komjáthy Jenő*, MTA. I. Osztályközlemények V. k. 1—4. sz. 400. l.). Jókai és a fiatal írónemzedék ellentéte, persze, nemcsak politikai kérdésekre — de ezekkel összefüggően, már esztétikai eszményekre is kiterjed. Az új nemzedék Turgenyev, Zola, Ibsen művészetével összehasonlítva érzi korszerűtlennek Jókaiét.

A 70-es évek második felének irodalmi viszonyai is közrejátszanak a *Rab Ráby* körüli évek Jókai-regényeinek formálódásában. E viszonyok mostohaságát a kezdő írók ugyan súlyosabban érzik — de megérzi azt Jókai is. A *Rab Ráby* elkészültének évében a fiatal Mikszáth politikai karcolatainak két kötete marad sikertelen, s ugyanez esztendőben ő maga is feladja a pesti harcot, visszavonul Szegedre. Reviczky addigra már megjárta Dentát, 1877-ben ismét a

fővárosban van, s nyomorának legnehezebb korszaka csak most kezdődik: az *Apai örökség* utolsó fejezeteinek valóságélménye származik ez évekből. Az övénél egyelőre még könnyebb a sorsuk azoknak a fiataloknak, akik az ismeretlenségből nem léptek ki: Komjáthy Jenő pesti hónaposszobákban lézeng, Iványi Ödön pedig első cikkeit, novelláit írja egy nagyváradi napilapba, a Biharba. Tolnai Lajos ez időben még Marosvásárhelyt adja ki haragját a kisvárosi szűkösség miatt: a 70-es évek második fele őt is elnémította első kísérletei után, s csak a 80-as években szabadulnak ki művekbe, regényekbe az indulatai. A 70-es évek végéig oly nyomasztóvá válik az irodalom szélcsendje, hogy 1880-ban Jókai már azt kérdezheti: „*Hát mi feltámadunk-e még?*" (Hon, 1880. március 28.). E mozdulatlanságban mily kívánatosnak tűnnek föl még az egykori civódások is: „Volt ellentét, volt harc, volt kritika és ellenkritika. Szidtak bennünket, de olvastak. Volt verseny, ambíció, törekvés fölfelé; bukás és fölemelkedés!... Most pedig — ha körülnézek a puszta piacon azt látom, hogy idestova egyedül maradok; nincs már se ellenfél, se jó barát; még kritikus sincs: az is összepakolt, s bezárta a boltját." Az elnémult irodalom láttán Jókai méltán jegyezheti meg: „magamban örülni sohasem szerettem, s temető közepén lakni jó egészségben is félek" — de ami miatt panaszkodik, azon a megélénkülő 80-as évek talán még kevésbé fognak változtatni. Az irodalom „feltámad" — de új arculata már mindvégig idegen marad Jókaitól.

Az imperializmus korszakának viszonyai miatt a 70—80-as évek lírája hamarább jajdul fel, mint a regény. Reviczky és Komjáthy költészete az „izolált én" jegyében alakul ki — az előbbi hol a társadalmi magány, az életből kiszorult költő panaszát hallatja, hol pedig a megbékélt-lemondó bölcsesség elégáit; Komjáthy lírája a „homályból" ugyan újjongón tör ki az egész emberiséget, az egész természetet átkarolni kész ölelésre: mégis, kitárulkozásai nem a valóságot fogadják magukba, hanem egy merőben képzeleti

idea-világot. A magányba taszított, elszigetelődő költők lírája mind elvontabbá válik, s gondolati, intellektuális izgalmaik nem kárpótolhatnak a valóság sugalló erejéért, gazdagságáért. De amíg a fiatal lírikus-nemzedék bizonyos sztoicizmussal, „humorral" (a szó Reviczky-adta értelmében) fogadja el magányát — addig az ugyancsak magányba szorult Arany és Vajda a maguk más-másféle módján, más-másféle vérmérsékletük szerint, tiltakoznak, lázadoznak helyzetük ellen. A 70-es évek derekától bontakozik ki Vajda filozófiai költészete, mely a magányból kitörés türelmetlenségét a világegyetem végtelenével csillapítja csak le. Ez a költészet még legvadabb látomásaiban is érzékletes tud maradni; bármennyire intellektuális legyen: idegen tőle bármifajta elvontság. Vajda egész lírájában — a szerelmiben éppúgy, mint a filozófiaiban — ott lappang az elégedetlenség a 67 utáni Magyarországgal, s ez az elégedetlenség, ez a tiltakozás a 80—90-es évek politikai költeményeiben tör elő csak igazában. Ady előtt ez a legszilajabb lírai hang, melyet a kor valóságos politikai-társadalmi kérdéseiről magyar költő hallatni mer. Magány-líra Arany *Őszikéi*nek termése is — de ebben a lírában éppúgy megtaláljuk a keserű bírálatot, mint a Vajdáéban. A Gyulai ajándékozta kapcsos könyv lapjai már jórészt megtelnek, amikorra Jókai a *Rab Ráby* első sorait papírra veti. De a „tölgyek alatt" újból átélt fájdalom, egy elrontott élet lelkimardosásai közvetlenebbül kapcsolódnak a kortársi valósághoz, mint Jókai regényének alakjai, eseményei. A *Rab Ráby*nak is megvan a korhoz szóló célzata — csakhogy ez a célzat nem oly közvetlen módon érvényesül, mint Vajda, vagy akár az öreg Arany költészetében.

Az ellenzéki program fokozatos felszámolása — valamint az elsekélyesedett irodalmi ízlést, a közönség „érdekesség-szomját" kielégíteni kész, s a népszerűséget kevéssé nemes eszközökkel is megtartani óhajtó író megalkuvásai egyaránt közrejátszanak abban, hogy Jókai regényeinek valamikori *irányzatossága* 1875 után elhalványul. Jókai

ugyan továbbra is valamely „vezéreszme" szolgálatába kívánja állítani alakjait és körmönfont cselekményeit — de nem mindegy, hogy az ily eszmék mennyire fontosak valójában, mennyire mutatnak előre — illetve, hogy mennyire leplezik esetleg a valóban égetőeket, mennyire térítik el a figyelmet a sürgető korkérdésektől. A 60-as években, és 1875 előtt is, Jókai eszmeisége a nemzeti lét, a felemelkedés, sőt, a függetlenség ügyét szolgálta — tehát valóban a fontos korkérdésekre próbált feleletet adni, mégha illúziós módon is. A 70-es évek derekától kezdve az irodalomban mindinkább a társadalmi kérdések nyomulnak előtérbe, s a 80-as évek fiatal nemzedéke e kérdések *egy részének* megszólaltatójává válik, Csiky Gergely színműveiben, az *Apai örökség*ben, *A püspök atyafiság*ában, valamint Mikszáth regényeiben. Jókainál azonban ezek a kérdések csak elvétve kerülnek felszínre — s amennyiben a *Rab Ráby* felel rájuk, e feleletet epizódszerűnek érezhetjük csupán. De a *Rab Ráby* a fúzió utáni Jókai életművében egyébként is epizódszerű helyet foglal el.

„Eszmét" kíván szolgálni Jókai a fúzió utáni művek közül az *Egy az Isten*ben, a *Névtelen vár*ban, a *Szabadság a hó alatt*ban is; de nem véletlen, hogy ilyen igényű műveinél tisztább, egyértelműbb elbeszélő, sőt ábrázolási megoldásokkal találkozunk az olyan írásokban, aminők a *Szép Mikhál*, vagy az *Egy hirhedett kalandor*, illetve bizonyos elbeszélései ez időből. A fúzió után született művek közül az „öncélúbb", mesélő írások néha kevésbé problematikusak, mint a „vezéreszmét" szolgálók — mivel ez eszmék helyességéhez sok kétség férhet. Bizonyos, hogy Jókai témái nem oly „kiagyaltak" és „légbőlkapottak", mint azt az irodalmi közvélemény sokáig hitte. Nem ilyenek, még a 75 utániak sem. De más kérdés, hogy az esetleg időszerű témák a valóságos helyzetet és a helyes megoldást tartalmazzák-e? Hiszen „időszerű" az *Egy az Isten* témája is: a nemzetiségi probléma, mely a regény megjelenési időpontjában (1877), a „keleti kérdés" fejleményei, az orosz—

török háború miatt valóban égetővé vált. De miféle „megoldás" mellett emel szót ez a regény?

Mennyire másféle hős ez az Adorján Manassé, mint volt Bárdy Imre, akinek lelkében a „dicsvágynál, a honszeretetnél" erősebb eszme „világolt": a népszabadságé — s aki ugyancsak a nemzeti kérdésbe ütközött bele. De még a Baradlay-fivérektől is mennyire különbözik ez az egykori magasrangú dicasteriális tisztviselő! Adorján Manassé egyaránt irtózik a forradalomtól és a reakciótól, s 1848-hoz csak annyiban van köze, amennyiben annak hullámai a „holdbeli szigetet", Torockót fenyegetik. A nemzetiségi béke az ő jóvoltából valamiféle misztikusan, romantikusan akrobatai módon, a lélekjelenlét és akaraterő hatásos mutatványainak eredményeként jön létre. Egyébként a nemzetiségi probléma bemutatása a regényben éppoly célzatosan hiányos, mint a forradalomé. Csak a román vérengzésekről kapunk képet, de nem a megbékélési, közeledési kísérletekről is. Róma forradalma, a köztársasági mozgalom pedig a regény szerint nem egyéb holmi „csatorna-áradásnál". Manassé a béke eszméjének képviselője is, akárcsak Zárkány Napóleon. De ez az eszme az ő sorsában merő pacifizmussá sekélyesedik. Solferino után, amikor a magyar légió tagjaként kellene harcolnia hazája szabadságáért, ilyesféle kétségek kezdik gyötörni: „Újra feltámadjon-e a bosszúállás lángja boldogtalan hazájának egyik határától a másikig? A lőpor legyen a törvény? a fegyver a bíró, az ütközet az Isten törvényszéke? Ismét éles vassal, üszökkel menjen-e egyik polgár a másik ellen, város város ellen, népfaj népfaj ellen?" stb. Végül is a „töviskoszorús Jézus" nyújtja le hozzánk kezét — a villafrancai békével, mely a magyar szabadságmozgalom sorsát megpecsételi. Valamikor Jókai másként gondolkodott a Kossuth-emigráció külpolitikájáról...

Az Andrássy—Tisza-féle kül-, illetve nemzetiségi politikával egybehangzik annak a példázatnak értelme, melyet a torockói „székely sziget" fejez ki, a „román tenger" köze-

pén. A regényben megkezdődik egy sajátos misztifikálási folyamat, mely a nemzetiségi kérdés valóságos arculatát burkolja el, s akarva-akaratlan tápot nyújt a századvégen egyre erősödő sovinizmusnak. Jókai Torockó-mitosza majd kiterebélyesedik még, s a két világháború közti Magyarország Erdély-mitoszában hozza meg végső hajtását. A Senki szigete vagy a Delejország még társadalmi utópiák voltak — de ez a Torockó, mely „egy előretolt sziklafészke a magyar kultúrának", s mely ezenkívül még „egy önmagából született kultúra telepe" is, akárcsak Japán, Kína, vagy az „Inkák birodalma" — ez a Torockó egy olyan soviniszta mitoszképletet jelent, melyet kedvére dagaszthat majd föl Szabó Dezső — vagy Nyírő József.

A szabadságharcból mitoszt formáló Jókai — és a soviniszta mitosznak tápot nyújtó Jókai: mekkora változás, alig évtizednyi idő alatt! A béke eszméje — pacifizmussá változott e regényben; a nemzetiségi békéé pedig: nacionalista elfogultsággá.

A mű egészében valamely fülledt, mesterkélt regényesség érvényesül; a paradox, különleges helyzetek teremtésében, a titokzatosságban, a különcségben, nép és táj egzotikumának hajhászásában stb., vagyis a valóban karikatúrával határos, romantikus regénysablonok halmozásában mutatkozik meg ez a regényesség. Jókai nem tud lemondani a cselekmény és a helyzet nyújtotta érdekességről — sokkal inkább a romantikán nevelődött, hogysem a jellem vagy az elemzés bonyolultabb, de kevésbé látványos „érdekességére" tudna törekedni. Voltak azonban regényei (a *Nábob* vagy *Az aranyember*), melyeknek érdekessége, fordulatossága még szertelenségében, túlfokozottságában is: eszmét szolgált, irányzatosságot domborított ki — „valóságos erők" romantizálásának eszköze volt. Voltak regényei, melyeknek mozgalmassága és pátosza — egy izgalomban és nagyságban gazdag kor valóságát adta vissza, hiperbolikus merészséggel (*A kőszívű ember fiai*). E művek érdekessége sohasem volt keresett vagy öncélú. De ugyan-

ezt a kései korszak legtöbb művéről nem mondhatjuk el. Emezeknek érdekessége már csak azért is mesterkélt, mivel kívülről kerül bele az alakok, a sorsok szövevényébe, nem pedig magának a témának, a bemutatott valóságnak szülötteként. Ez a fajta érdekesség nem a megfigyelés, nem a hű tükrözés — hanem: a spekuláció eredménye. Jókai mintegy megtoldja, kicifrázza eszméit és alakjait ezzel a kívülről származó „érdekességgel". És az ilyen toldalék, az ilyen cifrázat különösen ott bántó, ahol maga az alaptéma meg sem kívánná — pl. a *Rab Rábyban*. A fantázia kötetlen játékossága, s akár a túlzásig vitt érdekesség viszont sohasem zavaróak az olyanféle írásokban, mint a *Szép Mikhál*, vagy az *Egy hírhedett kalandor*, melyek már eleve a mese, a legenda, a krónikás anekdotasorozat igényével lépnek föl. De mennyire mesterséges és hitel nélküli az olyan regényesség, az olyan érdekesség, mely Blanka és a rejtekúton érkező „szép Cyrene" éjszakai beszélgetéseit övezi. Mennyire gépies mindaz a bonyodalom, mely Cagliari herceg házassága s Vajdár Benjámin intrikái miatt kialakul stb. A regényességnek, az érdek-keltésnek ezek a kevéssé nemes eljárásai, fogásai tünnek föl a *Rab Rábyban*, még az addiginál is bántóbb módon. Igazán művészi kézre csak az *Egy az Isten* festői részei vallanak — a római paloták ünnepélyes magányának hangulatképei, vagy az erdélyi tájképek, melyekben a pittoreszk romantika néha valóban megragadón és költőien érvényesül.

A hatásvadász regényesség a *Névtelen várban* (1877) már a melodráma szintjére süllyesztette Jókai művészetét. A romantikus regény különféle műfaj-változatainak (kalandos, bűnügyi stb. változatok) bomlását főként a 70-es években figyelhetjük meg Jókainál. A *Nábob*, a *Kárpáthy Zoltán*, *A kőszívű ember fiai* romantikája egy bizonyos eszmeiség adekvát művészi kifejezései voltak — de a 75 előtti regények egy részében is feltűnnek a felületesen, hatáskeresőn, színpadiasan alkalmazott, romlandón romantikus elemek, melyek a *Rab Ráby* körüli években már éppen

túlnyomó részt foglalnak el. A fentebb említett regényekben a romantikus-heroikus, a genre-realista, a humoros stb. elemek szerves, harmonikus, egymást kiegészítő egységbe simulnak össze; *A kőszívű ember fiai*ban pl. ez az egység (illetve: ez a sokféleség) a valóság hű tükrözése is, egy színpompás, változatos valóságé. De a *Névtelen vár*ban már a regény szövedékét képező elemek (kalandos, bűnügyi, történelmi, betyár-romantikus stb.) nem a téma, nem a tükrözött valóság követelésére — hanem a hatást kereső író számításából, megfontolásából kerülnek egymás mellé. A hatáskeresés alapjában: spekulatív művelet. Az író „kiszámítja" az érdekesség, az izgalmasság, az érzelmesség stb. várható effektusait, és kellő arányban „adagolja" őket. Ez az „adagolás" mutatható ki a *Névtelen vár*ban is. Hasonló műveletet hajt végre Jókai a *Rab Rábyban*, ami azért különösen sajnálatos, mivel ott a nemes, az értékes anyagot (Ráby Mátyás harcainak története) — romlandóval, olcsóval (Gyöngyöm Miska) vegyíti. Az érdekességnek ez a tervszerű — bizonyos mértékben: üzleties keresése a Jókai-regények eszmei elszegényedésének következménye, ami viszont Jókai politikai irányának alakulásával függ össze.

A Névtelen vár túl sok színnel, túl sok fogással felkeltett „érdekessége" nem engedi teljes kibontakozáshoz az olyan egyébként finom és művészi elemeket sem, aminők pl. az egymás mellé, remeteségbe zárt Vavel Lajos és Marie lappangón kifejlődő, majd visszafojtott érzéseinek rajza, a fertőszegi kastély lakóiban lassan felgyűlő feszültség stb. A romantikának többnyire csak a sablonjait használja fel a regény, s még a humoros alakok bemutatásában is a rég bevált ötletekhez folyamodik: Görömbölyi Bernát alispán portréjában megismétlődnek Jókai humoros figuráinak vonásai, anélkül, hogy valóban újakkal bővülnének ki. És mikor kínzó dilemmák, vívódások, szenvedélykitörések ábrázolásának alkalmát hozná is el egy-egy valóban drámai helyzet: Jókai a hatás külsődleges fokozása kedvéért ismét

csak az olcsó, melodrámai fogásokat keresi, s a dilemma, vagy a konfliktus *elmélyítése* helyett — inkább *kicifrázásához* folyamodik. Így pl. abban a jelenetben, melyben Katalin—Themire-nek végre választania kellene szerelme és feladata között — ebben a valóban nagy drámai lehetőségeket rejtő helyzetben a megoldást, a „végszóra" betoppanó Cambray hozza el, a szó átvitt és valóságos értelmében is: *kívülről* — amikor leánya haláláról ad hírt a tépelődő asszonynak. A *Nábob* Fanny-motívumának románcos költőiségével ellentétes esztétikai hatások halmozódnak Jókai e korszakbeli lapjain. Az igazi drámát a melodráma pótolja — a valóságot pedig a kuriózum. Ez utóbbinak nem egy változatát nyújtja a *Névtelen vár* is — a „vízi emberrel" és Sánta Lacival, a romantika emberbaráti betyárainak e kései utódával — továbbá a bűnügyi, majd hadi kalandosság fordulataival stb.

A *Névtelen vár*hoz vagy a *Rab Rábyh*oz hasonló történelmi témák feldolgozását Jókai számára ekkoriban már az is megnehezíti, hogy korfestő módszere csaknem teljesen a kuriózus elemek halmozására egyszerűsödött. Immár nyomát sem leljük nála a korelevenítés olyan igényű művészi megoldásainak, aminőkkel pl. ugyancsak a *Nábob*ban találkozhatunk, ahol a szentimentális regény bizonyos helyzeteinek, a rousseau-i érzésformáknak, a románcosságnak stb. alkalmazása a 20—30-as évekre jellemző hatásokat hozott létre. A jellemek korhűségére Jókai egyáltalán nem törekszik — s Kemény ily irányú törekvéseihez mérve, az ő „történelmisége" kétségtelen visszalépést jelent. Jellemek, típusok visszavetítésével már a *Nábob*ban, a *Kárpáthy Zoltán*ban is találkoztunk (pl. Kőcserepy) — csakhogy az 50-es évek típusai nem oly távoliak a 30-as évek viszonyaitól, mint a 70-es évek jellemei a századeleji környezettől. Márpedig Jókai pl. Katalin—Themire alakjában a 70-es évek egy „kedélyes" bécsi dámájának jellemét plántálja át a napóleoni korszakba. Ugyanígy a *Rab Ráby* Fruzsinkája is (amig csak betyárrá nem változtatja át az író) sokkal

inkább a 70-es évek szalonjainak díszpálmái alá kívánkozik — semmint II. József Magyarországába. A kuriózumkeresés, a korfestés iránti közöny idővel már az anakronizmusok naiv elburjánzásához vezet — amire szélső példaként a *Rákóczi fiát* említhetjük, a századvégi orfeumok jeleneteinek a XVIII. századba való átköltöztetésével.

A *Névtelen vár* befejezésében, mely a „nemes emberek" világának letűntét könnyezi meg, feldereng újból az a borongós-elégikus hangnem, mely a 60-as évek Jókai-regényeiben néha — így pl. *A szerelem bolondjai*nak vagy a *Mire megvénülünk* egész légkörében — oly költőien érvényesült. De ez a hangnem a regény egészén nem tudott immár uralkodóvá lenni, s legfeljebb Marie és Vavel Lajos bemutatásának némelyik képéhez illik. Vavel Lajos egyébként, idealizmusában, eszmét szolgáló aszkézisében, gyanútlanságában: némiképp Ráby Mátyás jellemének előképe is.

Míg a 75 előtti Jókai-regények javarésze anekdotákból, kortársi körökben élő történetekből született meg — addig a 75 utáni témákkal mindinkább az írott források, a *Dictionnaire de l'amour*, a *Simplicissimus*, régi lexikonok, krónikák, emlékiratok — s általában, olyan gyűjtemények szolgálnak, amelyek a kuriózumokra vadászó író kíváncsiságát és igényét kielégíthetik. Valószínűleg ily irányú kutatásai során — melyekben a memoár-irodalomnál érthető módon, huzamosan időzött — bukkant rá a *Rab Ráby* témájára is. Jókainak ez időben nem egyszer már a témái is különcösségek, furcsaságok, kuriózumok. De a tévutakra botladozó író előtt néha épp ilyen témák villantják fel bizonyos kibontakozás lehetőségét — és a *Rab Ráby* körüli években fel kell figyelnünk Jókainak olyan kísérleteire is, melyek egy sajátos műfaj kialakításához vezetnek. Az eszmeiség túlságosan általánossá válása Jókainál a kuróziumnak nyitott utat. A kuriózum, s általában az érdekesség, a hatásosság hajhászása ott volt bántó, ahol a valóság egy bizonyos tükrözési módját zavarta meg, vagyis olyan műveknél, melyek a történelmi vagy társadalmi regényműfaj tükrözési

igényével jelentkeztek. Kétségtelen azonban, hogy oly művekben, melyekben a tükrözés egy sajátos — például: mesei legendai vagy krónikás jellegű — igénye érvényesül: a kuriózum, a kalandosság, sőt akár a fantasztikum éppen nem zavaróak, éppen nem stílustalanok — sőt: helyénvalóak. Erre szolgálnak példákkal, bizonyságokkal a *Szép Mikhál* és az *Egy hírhedett kalandor*.

Ezek a regények nem „történelmiek", abban az értelemben, ahogyan Kemény regényei, vagy akár magának Jókainak török tárgyú művei is. A XVII. század éppen nem a történelmi realizmus, sőt, mégcsak nem is a romantikus történelmi regény műfaji keretében tükröződik itt — hanem az elbeszélésnek azon a csaknem naiv módján, mely magukat a XVII. századi krónikákat, történelmi anekdotagyűjteményeket jellemzi. Az ilyen gyűjtemények maguk is — a kuriózumok, a furcsaságok, az érdekességek tárházai. Amikor tehát Jókai a XVII. századi tüzérség (*Egy hírhedett kalandor*), vagy egy polgári háztartás (*Szép Mikhál*) tárgyi tényeit, eszközeit, apróságait, terminus technikusait halmozza — hű marad a kiválasztott elbeszélési műfaj szelleméhez, szabályaihoz. Az *Egy hírhedett kalandor* regényes „történethalmaza" (ahogyan Jókai nevezi), mely puszta fordulatosságában, valamint humorában és naiv-raffinált iróniájában a *Candide*-ra annyira emlékeztet: korlátlan teret nyit Jókai képzeletének is. Ami a történelmi, társadalmi regényműfajokban túlzásként, hatásvadászatként hat — az itt üde és ötletes rögtönzéssé, játékos merészséggé válik. Mily könnyeden, mily felszabadultan mozog Jókai ez igénytelenebb műfaj keretei közt — s mennyire híven idomul a legenda, a ballada, és általában az archaikus elbeszélő műfajok technikájához, elbeszélésmódjához pl. a *Szép Mikhál*ban. A hatásvadászat egy tiszta, egyszerű költészetnek ad helyet — pl. a kalandor kivégeztetésének epizódjában a Hugó vállára visszatelepedő fehér galamb röptével. Az a sajátos kisromantika, melyet a *Nábob*- vagy *Az aranyember*-típusú írásoktól épp az igénytelenebb eszmeiség különböztet meg,

a *Szép Mikhál*, valamint a kalandor Hugó történeteiben valóságos hagyományteremtő funkcióval jelentkezik. Jókainak nemcsak az Erdély-mitosz kialakulásában van része — hanem annak az egészségesebb regényességnek tudatosulásában is, mely az egykori felvidék városaihoz, Késmárkhoz, Bártfához, Eperjeshez fűződik. Mikszáth éppúgy mint Krúdy, ennek a kisromantikának kanyargós, szelíd ösvényein szívesen elkalandoznak majd. A *Kísértet Lublón*, vagy *Az útitárs* — e kalandozások hangulatait lehelik.

A *Rab Ráby* szomszédságában a *Szép Mikhál*, vagy az *Egy hírhedett kalandor* a kisromantika ugyanoly kitérőit jelentik — mint a *Nábob* szomszédságában az ezeregyéjszakai, török tárgyú regények. De az előbbieknek különös jelentőséget ad az a körülmény, hogy az útját kereső, a tapogatódzó Jókai alkotásai — míg a Bach-korszakbeli kisromantikus írások mellett egyenest visz előre az író útja, világosan látott, kitűzött célok felé.

Nagy általánosságban elmondhatjuk, hogy 1875 előtt Jókai a korkérdések megválaszolására törekszik. A 70-es évek második felétől kezdve azonban vagy felhagy ezzel a törekvéssel — vagy pedig: válaszai nagyonis bizonytalanokká, halványakká válnak, az író megalkuvásai, elvfeladásai következtében.

A kuriózus, különcös érdekességű témákat kereső Jókai azonban összetalálkozik olyan alakokkal és eseményekkel is, melyek az ő életében, életművében nagy szerepet játszott eszmékkel kapcsolatosak. A XVIII—XIX. század fordulója, a francia forradalom, és a rá bekövetkező korszak nemcsak érdekes sorsokban, mozgalmas eseményekben gazdag — de a felvilágosodás eszméinek kihatásaiban is. A haladás, a szabadság eszméi, a hűbériség elleni harc szenvedélyei ott rejteznek e korszak „érdekességei", „rejtelmei" mögött. Akár Puskin Oroszországához, akár II. József Magyarországához fordul Jókai: a hűbériség elleni harc kérdéseivel kerül szembe — mely harcnak néhány nagy fejezetét korábbi regényeiben már ő maga is bemutatta. *A Névtelen vár* olyan

kerülőt jelent, mely épp e harcnak fordít hátat. De ilyen hátatfordítást a téma nem mindig enged meg. A Puskin-téma pl. épp oly kevéssé, mint Ráby Mátyás története. Jókai a fúzió után bizonyára nem érzi magát a múltbeli, nagy eszmék elárulójának. De lassacskán rá kell döbbenie, hogy a dualizmus Magyarországa nem az az ország, melyért a Jenőy Kálmánok áhítoztak, s a Baradlay-fivérek küzdöttek. Nem lehet tehát könnyű a találkozása tulajdon hőseinek olyan rokonaival, illetve elődeivel, aminők a dekabristák vagy Ráby Mátyás. A *Szabadság a hó alatt* és a *Rab Ráby* egymás szomszédságában (könyvalakban mindkettő 1879-ben jelenik meg) e találkozások más-más változatával ismertetnek meg bennünket.

Mi vezette Jókait e témákhoz? A 75 utáni regények célzatait, „vezéreszméit" — valamint esztétikai kérdéseit áttekintve, azt kell felelnünk: elsősorban érdekességük csábítása. A *Nábob*tól *Az aranyember*ig még egészen másféle okok működtek közre a témák kiválasztásánál. Jókai közéleti harcait szolgálták azok a regények. De Tisza Kálmán szolgálatában Jókai csak vezércikket tud írni, nem pedig regényt. A dekabrista összeesküvés, valamint Ráby Mátyás kálváriája egyáltalán nem vágnak össze Jókai politikai tevékenységével — sőt, ellentmondanak ennek. A kormánypártot szolgáló Jókai írói tevékenysége nem az irányzatosság — hanem az érdekesség jegyében áll. A Puskin- és a Ráby-regény témáihoz is az érdekesség igénye vezeti el — csakhogy az érdekesség alól feltörnek a hűbériség elleni harc szenvedélyei, s különösen a *Rab Ráby*ban, uralkodóvá lesznek az egész téma fölött. Jókai már nem azzal a célzattal dolgozta fel e két témát, amellyel kinyúlt értük. Mindkét regény — más-más módon és színvonalon — a felvilágosodás harcainak ábrázolása lesz — de az író eredeti szándékai ellenére lesz azzá. Jókai mintegy regenerálódik, megifjodik e két témában — visszatér egy jobbik korszakához, melytől a 70-es években mind messzebb távolodott. Ez a visszatérése azonban csak epizodikus. A *Rab Ráby* nem egy új

korszak kezdete — hanem megkésett hírmondója egy korábbinak. Azt, hogy Jókai mily *messziről* tér már vissza korábbi, jobbik önmagához a *Rab Rábyban* — azt a Puskin-regényben tudjuk legjobban lemérni. Ebben a regényben ugyanis a visszatérés csak részben s ellenmondásosan történik meg.

A Puskin-témának időszerűsége és hagyománya is van, amikorra a *Szabadság a hó alatt* megírásába belekezd Jókai. Időszerűségét — az orosz világgal való foglalkozást — az orosz—török háború eseményei teremtik meg. Láthattuk már, Jókai cikkei hogyan foglalnak állást a „keleti kérdés" fejleményeivel szemben. Az orosz—török háború idején gerjesztett oroszellenes hangulatnak azonban nem leljük nyomát a regényben — mi több, a *Szabadság a hó alatt* e hangulatnak inkább ellentmond. Jókait nem lehet tehát a Tisza-féle politika közönséges lakájának tekinteni.

De a regény sajátosságait megszabja a Puskin-téma, illetve általában, az orosz irodalom hazai hagyománya is. A reformkorra, Toldy Ferenc, Kazinczy Gábor stb. cikkeire visszanyúló hagyomány, az orosz irodalom iránti érdeklődés, az 50-es évektől kezdve mindinkább az orosz írók antifeudalizmusával való rokonszenvből táplálkozik. A Budapesti Hírlap 1855-ös névtelen cikke (694—695. sz.), Salamon Ferenc és Reviczky Szevér írásai, Szeghy Miklósnak Herzent követő tanulmánya (Budapesti Szemle, 1867) stb.: több-kevesebb határozottsággal az orosz irodalom haladó, demokratikus jellegét domborítják ki. A császári elnyomás alatt vergődő magyar irodalom — a cári elnyomásnak ellenszegülő orosszal állítja magát párhuzamba. Az antifeudalizmust a magyar liberálisok is osztják — ami persze, nem jelenti a forradalmiságban való osztozást is. Sőt, a magyar irodalom többnyire észre sem veszi az orosz írók forradalmi tendenciáit. A Budapesti Szemle bizonyára gyanútlanul enged helyet Herzen tételeinek — s még a 80-as években is, a Volkov-temető halottait gyászoló Reviczky ugyancsak messze áll a „bús arcú"

Csernyisevszkijtől. *Anyéginben* a 60-as—70-es évek „humoros" művet látnak —, igaz ugyan, hogy a humor fogalmának a Reviczky-féle elmélethez, vagy a *Bolond Istók*-, illetve Hübele Balázs-féle „nedélyességhez" közelálló értelmében. Amikor Jókai a Puskin-regény megírásába belekezd, Magyarországon már mintegy három évtizede : a hűbériség elleni harc zászlóvivőjének látják az orosz irodalmat. Ettől a hagyománytól nem szakad el Jókai, hisz a „hó alatt" rejtező szabadságmozgalomnak állít emléket. Akárcsak a *Rab Rábynál*, úgy valószínűleg itt is elsősorban a téma regényessége vonzza. Nem a dekabrista mozgalom pátosza ragadja meg elsősorban — hanem az összeesküvés romantikája. Az orosz témát az „időszerűség" pecsétjével is ellátják számára a külpolitikai események. Pedig valójában inkább idejétmúltnak kellene mondanunk azt a módot, ahogyan az orosz élet rajzait, színeit összeválogatja. A fiatal írók az orosz irodalom bátor valóság ábrázolását csodálják meg, s Anyégin magyar „testvérei" után a kor egyéb hőseinek, a magyar Bazárovoknak, majd pedig a magyar Raszkolnyikovoknak és Oblomovoknak nyomait keresik. Péterfy Jenő azonban jogosan látja operai színpadnak a *Szabadság a hó alatt* környezetét. Jókai nem az *Anyégin* Puskinját, hanem egyoldalúan, csak a *Cigányleányét* mutatja be.

Mégis, az időszerű s egyben titokzatosan regényes téma — szükségszerűen vezeti el az önkényuralom elleni harc, a dekabrista mozgalom bemutatásához. Jókai itt akaratlanul is a forradalom kérdésével kerül szembe, s ez a szembekerülés olyan mesterkedésre készteti az ábrázolásban, mely eleve lehetetlenné teszi az orosz demokratikus mozgalmak hű bemutatását. Amiként már 48-as cikkeiben is megkülönböztette az „égből jövő" forradalmat a „föld alól" feltörőtől — amiként már *A kőszívű ember fiai*ban is célzatosan állította szembe a polgári forradalom idillizált képét a „canaille", a „mob" anarchiájával (gondoljunk az apácaklastrom ostromára) — úgy itt is eszményítően mutatja be

a Zöld Könyv titkos társaságát, a „vértelen" forradalom híveinek emberbaráti körét, és rosszindulatú torzképet rajzol a „Medvesonka" lebujának „forradalmárairól". Az átalakulás „vértelen", reformista megoldásának dicsőítése a regény cselekményében a dekabrista mozgalmat néha csak holmi szalon-intrika képében engedi szóhoz. A *Szabadság a hó alatt* történelemszemléletének lényeges eleme: a nép, a tömegek szerepéről alkotott pesszimista felfogás — amiben Jókai a liberális gondolkodókkal került közös talajra. Ezt a pesszimizmust még nem ismerhettük föl nála olyan időben, amikor pedig ez már Eötvösnél, Madáchnál fontos szerepet játszott — vagyis az 50—60-as években. Most már azonban nemcsak a Puskin-regényben, de helyenként a *Rab Rábyban* is szóhoz jut ez a szemlélet. A liberálisok felfogásával összhangban, Jókai is azért vallja feleslegesnek, célhoz nem vezetőnek a forradalmat, mivel a nép amúgy sem tudna mit kezdeni a szabadsággal és az egyenlőséggel; a Puskin-regény Ghedimin Iványa körülbelül ugyanúgy ábrándul ki a forradalomból, mint a liberális szemlélet egy másik hitvallásának, a *Magyarország 1514-ben*-nek Mészáros Lőrince: „Hát ez a nép? Ez a rongyaiba belenyugodott, ez a nyomorúságával összeszokott napszámossereg... Mi ennek a szabadság? A pálinkás boltok feltörése, s aztán a paloták és boltok kirablása. Egy lázító szó felgyújtja, mint a pozdorját és egy kartácslövés szétfújja, mint a polyvát." Ez a pesszimista népszemlélet hozza magával azt is, hogy a cár alakja helyenként rokonszenves, sőt magasztos megvilágítást nyer az írói ábrázolásban. Nemcsak a leányánál tett titkos látogatások érzelmes hangulata működik közre ebben, hanem annak a freskószerű jelenetnek hatásossága is, mely a Téli Palota erkélyén zokogó férfit a „csőcselék" dühének és gúnyjának céltáblájává teszi. Ha a szabadságeszmét a nép megmozdulása csupán eltorzíthatja — ahogyan azt Jókai hiszi — úgy annak diadalát csak az „idők szavát megértő" uralkodótól lehet várni. Jókai dekabrista hősei „felülről" remélik esz-

méik érvényrejuttatását — irtóznak a „véres" forradalomtól és tragikusan, akaratuk ellenére sodródnak bele a forradalmi „örvénybe".

Zeneida távol akarja tartani az országtól azt a harcot, mely „a rongyok harca a paszomántok ellen", mivel „az ilyen küzdelem után áldani fogja az ország azt a zsarnokot, aki végre a kifáradt küzdőket közösen elnyomja s rendet csinál a lánccal". Puskin pedig „fiúi bizalommal" kéri a cárt: „Vezesd be népedet a szabadságba, óvatosan, lépésenkint, fejleszd ki alkotmányodat népünk szokásai, szükségei szerint." A *Szabadság a hó alatt:* annak a harcnak — a hűbériség ellen vívottnak — hőseit dicsőíti meg, melynek eszméit Jókai mindig is híven vallotta. A dekabristák itt a Baradlay-fivérek, a Bárdy Imrék rokonaiként jelennek meg. Önfeláldozásuk, tisztaságuk, eszmét hordozó, történelmi jelentőségük előtt meghatottan, együttérzéssel hajol meg Jókai. De ahhoz, hogy ezt megtehesse — egyrészt „tragikus" hősökké kell átformálnia őket, hősökké, akik szinte csak elbukni hivatottak — másrészt pedig „mentesíteni" kell elgondolásaikat bármifajta forradalmiságtól, s afféle álmodozó liberálisokat kell alakítania belőlük.

Az időszerű és regényes téma elvezette Jókait ahhoz az eszmekörhöz, melyből valamikori, legtisztább irányzatosságú, hősien romantikus mondanivalóit merítette. A 48-hoz, a szabadságmozgalmak nagy korszakához utat törő hősök, az előfutárok — a Kárpáthy Zoltánok, a Jenőy Kálmánok — bemutatását már korábban is hivatásának érezte. Az úttörők, az előfutárok sorában mutatja meg a dekabristák helyét is. A „hó alatt" zöldülő szabadság ügye még mindig megdobogtatja Jókai szívét. De mivel úgy érzi, hogy a *megvalósult* szabadságeszme korszakából tekint vissza a küzdelmes múltba: az elődöket, nagyonis — az utódok képére és hasonlatosságára teremti meg. Forradalomtól idegenkedő kora elé — forradalomtól idegenkedő szabadsághőséket állít; liberális kortársai elé — népben csalódott, népben nem bízó Ghedimineket. A régi és az új konfliktusa épp ezért elhal-

ványul a Puskin-regényben. A történelmi konfliktus helyét itt egyelőre még mindig csak a bonyodalom, a fordulatos regényesség foglalja el.

3

Felfogásbeli ellérések a Rab Ráby és Ráby Mátyás emlék iratai között

A 75 után mindinkább útját vesztő, majd pedig új területeket kereső Jókai, akinek korábbi irányzatosságát, a sürgető korkérdésekre irányzott célzatosságát az érdekesség, a kalandosság kultusza váltja föl, Ráby Mátyás történetében egészen másféle forrásra bukkan, mint aminőkből 1877 és 1879 közt született műveit merítette. A *Rheinischer Antiquarius*, a *Dictionnaire de l'amour*, a Bülau-féle *Geheime Geschichten*, az *Ungarischer Simplicissimus* stb. mellett Ráby Mátyás emlékiratai is bőséggel tartalmaznak ugyan „érdekességet" — de a kuriózumok után kutató Jókait másféle irányba terelik, mint az előbbiek : mintegy visszavezetik őt ahhoz az eszmekörhöz, melynek lelkes hirdetője, ábrázolója, felmagasztosítója volt 75 előtt.

A művészi megoldás bármily problematikus elemeivel találkozzunk is a regényben, lehetetlen át nem éreznünk, hogy Jókai puszta téma-választásának ezúttal a szokottnál nagyobb jelentősége van. Hihető, hogy főként az érdekesség keresése vezette forrásához — hihető, hogy Ráby Mátyás emlékiratait ugyanoly fajtájú kíváncsisággal vette először kezébe, amivel pl. Stramberg *Ehrenbreitstein*jét — de semmiképp sem fogadható el Gálos Rezsőnek az a felfogása, mely szerint a *Rab Ráby* Jókai „kalandor regényeinek" egy hajtása csupán, s a Trenck-téma puszta változata (Gálos Rezső : *Jókai Rab Ráby*ja, Irodalomtörténeti Közlemények,

1941. 338. l.). A kalandosságra törekvő Jókai megállapodhatott Ráby Mátyás életénél — de ezt az életet nem „kalandor-életnek" látta, és nem ilyennek mutatta be.

A *Rab Ráby*nak „kalandor-regényként" való emlegetése: a polgári irodalomtörténet célzatos hamisítása; e hamisítás egyik példája Gálos Rezső említett cikke is. Akik „kalandor-regényt" látnak Jókai regényében — „kalandornak" kívánják látni Ráby Mátyást is. Komlós Aladár joggal mutatott rá azokra a rágalmakra, melyekkel a polgári tudomány mindmáig befeketíteni igyekezett Ráby Mátyás alakját. *(Az igazi „rab Ráby".* Csillag, 1949. szept.) Szinnyei József életrajzgyűjteményének olyan megállapításai, melyek szerint Ráby Mátyás „kalandor" volt, II. Józsefnél „besúgói szerepet vitt", a visszaélésekbe maga is „belekeveredett", és Nyitra, valamint Pest megyékben „szélhámoskodott" — tökéletes összhangban vannak Gálos felfogásával, mely „szennyiratnak", „egészen *Háry János*-szerű történetnek" és „magyar nemeshez" teljességgel méltatlannak tekinti Ráby könyvét, és mentségére csak annyit tud felhozni, hogy szerzőjének ősei — nem magyar származásúak. Gálos szerint pusztán Jókai képzelete változtatta át ezt az „izgága kalandort" az „emberszeretet hősévé", s „emlékiratainak" sivárságába, mindent gáncsoló és csak magát szépítő egyhangúságába egyedül Jókai vitt „igazi magyaros ízt". Ráby, akiben Gálos „hazaárulót" lát, ezek szerint a valónál sötétebbre festette a magyar hűbériség viszonyait, s vádjait „egyéni bosszúvágytól ingerülten" hangoztatta, „bemocskolva" egyéneket és intézményeket. Ráby ily meggyaláztatása a Horthy-korszak irodalomtörténetírása által arra figyelmeztet, hogy az emlékiratok érintette kérdések Jókai regényének létrejötte után évtizedekkel is a magyar uralkodó osztályok „kényes" kérdései közé tartoznak. Ráby Mátyás látlelete ellen ezek az osztályok a Horthy-korszakban is izgatottan tiltakoznak — mégpedig a legolcsóbb módon: a vád megszólaltatójának, a pestvármegyei tömlöc egykori lakójának gyalázásával, a sokat

szenvedett ember emlékének megtiprásával. Szellemesen jegyzi meg Komlós Aladár: „A Ráby által feljelentett előkelő tolvajok már rég porladtak, de a magyar »tudomány« még mindig az ő pártjukon állt, még mindig folytatta Ráby üldözését." Komlós csupán abban téved, hogy Marczali Henrik monográfiája *(Magyarország története II. József korában*, Budapest, 1881—1883. 3. kötet) is megfeledkezett Ráby Mátyásról: Marczali ugyanis épp Jókai „fényesen kivitt korrajza" alapján emlékezik meg Rábyról és a szentendrei visszaélésekről (III. kötet 46., 48. l.).

A Rábyt üldöző, osztályelfogultságtól telített „tudomány" önkéntelenül is kidomborítja annak jelentőségét, hogy Jókai hozzányúlt a Ráby-témához — és egyben arra figyelmeztet bennünket, hogy ez esetben már a *puszta témaválasztás* is állásfoglalást jelent a feudalizmus elleni harc mellett, mely harcnak még a Horthy-korszakban sem múlt el időszerűsége. Jókai sokkal jobban ismerte a maga közönségét, hogysem tisztán ne látta volna, miféle előítéleteket és elfogultságokat kavarhat fel regényével. Igaz, ez előítéletek és elfogultságok ellenében fellépését nem lehet kihívónak tekintenünk — s az is igaz, hogy a *Rab Ráby* bizonyos óvatossággal kezeli a vármegyei nemesség szerepét. A *Rab Ráby* azonban még ezek ellenére is merészebb, közvetlenebb hozzászólás a *maga korának* kérdéseihez, mint *Az aranyember* után született Jókai-regények zöme.

Jókai sok tekintetben megmásítja, formálja, alakítja Ráby Mátyás emlékiratainak anyagát, de cselekményének leglényegesebb helyein híven ragaszkodik hozzá. Számunkra különösen fontos, mit vett át Jókai érintetlenül Rábytól, mit mellőzött, mit változtatott meg? És különösen fontos annak lemérése, hogy a Jókai alkotta Ráby Mátyás miként viszonylik a történelmihez?

Ráby Mátyás emlékirataira Jókai néha lapszám-pontossággal hivatkozik. A használt kiadás címét nem közli, de megjegyzi, hogy a „terjedelmes nagy könyv" kevés példányban jelent meg, „úgyhogy a tulajdonomban levő példány a

ritkaságok közé sorolható". Gálos tanulmánya az Akadémiai Könyvtár példányára támaszkodik, melynek címlapján a Straszburg 1798 évszám szerepel, a cím pedig így hangzik : *Leidensgeschichte des ungarischen Edelmanns Matthias Raby von Raba und Mura.* E példány II. kötetének egy belső címlapja is van : *Justizmord und Regierungsgreuel in Ungarn und Oesterreich, oder actenmässige Geschichte des wegen Toleranz und Menschlichkeit in unsern Tagen schrecklich verfolgten Edlen Matthias von Raba und Mura. Von ihm selbst beschrieben. Straszburg, im fünften Jahr der Republik (1797). Auf Kosten des Verfassers.*

Gálos feltűnőnek találta a két címlap évszámának eltérését, s kérdésesnek tartotta, hogy a munka Strassburgban jelent-e meg? Jókai „a köztársaság ötödik esztendejében" megjelent könyvként említi a maga példányát. Ez a körülmény azért érdekes, mivel az Országos Széchenyi Könyvtár példánya (212094. sz.) csupán 1797-es dátumú címlapot tartalmaz mindkét köteten, s a címlap szövege ugyancsak mindkettőn változatlanul a *Justizmord*dal kezdődő szöveg. *Leidensgeschichte*... (1798) kezdetű címlap ezen a példányon nem található. Mivel Jókai 1797-es kiadásának tudja forrását, feltehető, hogy az Országos Széchenyi Könyvtár példányával azonos típusú kiadás volt birtokában ; e kiadás könyvészeti adatai az Akadémiai Könyvtár példányával nem teljesen egyeznek. A *Leidensgeschichte* ... címlapos példány talán egy második, 1798-as kiadás lenyomata.

A történelmi Ráby Mátyás világnézete sokban eltér a regénybeliétől. Jókai jakobinusként emlegeti Rábyt és Komlós Aladár szerint is „kortársai közt nem annyira Kármán József társa, mint inkább Martinovicsé és társaié, ha nem végezték is ki a Vérmezőn". Ezek a feltevések jogosnak látszanak ; az emlékiratok ugyan szóval sem említik a jakobinusokat — Thermidor után ez éppen nem meglepő — de Rábynak az arisztokratákról, a nemesekről, a papokról vallott nézetei egykönnyen párhuzamba állíthatók Martinovics társainak nézeteivel. Aligha hihető azonban, hogy közte és a

magyar összeesküvők közt valamiféle kapcsolat jöhetett volna létre ; Martinovicsékról az emlékiratok nem emlékeznek meg, s a per idején Ráby háborítlanul kilincsel az udvarnál, az udvari magyar kancelláriánál, majd a bécsi rendőrségnél, elégtételt követelve szenvedéseiért, megaláztatásaiért. Az emlékiratok emelkedett, pátoszban gazdag befejezése — melyet Jókai bizonyos óvatos kurtításokkal ad közzé — „Itália felszabadítójába", Bonapartéba veti reményeit, s a nemzet megújhodásának, a „nagy, erőteljes nemzet" felébredésének ügyét *(„Vielleicht trägt diese Geschichte zu der politischen Reform meines Vaterlandes, zu dem Erwachen einer grossen kraftvollen Nation vorzüglich bei")* s az arisztokratai rendszer bukását inkább reformmal, a „közszellem megnemesülésével", — semmint „véres forradalommal" kívánja elérni *("nur die Veredlung des Gemeingeistes den Sturz des Aristokratismus bewirken kann, wenn die Verzweiflung des Volkes nicht endlich eine blutige Revolution hervorbringen soll")*. Ráby Mátyás nem forradalmár, de nem is megalkuvó — s kálváriája abból származik, hogy *egymaga* próbálja elérni azt, amit csak a forradalom képes megvalósítani.

Az emlékiratok Rábyja épp eleget forog a császár és az udvar környezetében — mégis, kevésbé látszik jozefinistának, mint a regénybeli. Az emlékiratok a többnyire rokonszenvesen bemutatott II. József eljárásait oly keserűséggel ítélik meg néha, aminőre a regényben nem találunk példát. Már a bevezetésben vádolón említi Ráby, hogy az uralkodó, aki őt „emberbaráti szorgoskodásaira" felszólította, évekig mit sem tett „szomorú sorsa" ellen *(„... von dem Monarchen der ihn zu seinen menschenfreundlichen Bemühungen aufforderte, Jahre lang seinem traurigen Schicksale überlassen..."* I. 2. l.). Ferenc császár kétszínű viselkedését pedig nemcsak a bevezetőben bélyegzi meg *(„nach oft wiederholten Versprechungen ihm zu seinem Rechte zu verhelfen, in die Hände seiner wüthenden Feinde überliefert..."* uo.) — hanem az előadás higgadt tárgyilagosságán átütő megvetéssel szól

később is hazudozásairól, elpirulásairól, atyai nyájassággal leplezett álnokságáról. A vármegye táblabírái, a Habsburg államgépezet és maga az uralkodó : egyazon zsarnoki rend fenntartóiként állnak előttünk az emlékiratokban.

Éppen ezért, Ráby Mátyás emlékiratai két egymással farkasszemet néző tábort mutatnak meg — két tábort, melynek ellentétei el nem moshatók, érdekei ki nem egyenlíthetők. Ráby üldözőinek tetteit semmi sem igazolhatja, elvetemültségükért őket senki sem mentheti föl. Az elnyomottak — jobbágyok, polgárok, protestánsok — ügyét védő Rábyval szemben a hűbériség minden kegyetlensége, embertelensége, színlelése és intrikája felsorakozik. Ráby és a hűbériség összeütközése : tiszta, egyértelmű konfliktus. Ráby összetörik ugyan ebben a konfliktusban — de igazsága és kitartása nagyobbnak, hatalmasabbnak mutatják őt a Habsburg-állam és a nemesi vármegye minden hatalmasságánál.

Látni fogjuk még : az „igazi" Ráby és a vármegye — az „igazi" Ráby és a Habsburg-államszervezet összeütközésében Ráby nem II. Józsefet képviseli egyértelműen, hanem jelentős mértékben Rousseau és a francia forradalom eszméit is. Az uralkodóra ő ugyanolyan meggondolással támaszkodik — mint a szentendrei és izbégi parasztok, akik a *közvetlenül* rájuk nehezedő nyomás ellen — a *közvetve* rájuk nehezedővel (a császárral) próbálnak — persze, hasztalan — védekezni. A szentendrei és izbégi folyamodványok nem véletlenül maradnak elintézetlen ; marxista történettudományunk rámutatott már, hogy a „reformer" II. József sohasem fogta a jobbágy pártját a földesurakkal szemben.

Ennyit az „igazi", a történelmi Ráby Mátyás konfliktusáról.

De miben áll Jókai Rábyjának konfliktusa?

Az emlékiratok Rábyja ellen — és üldözői mellett : mit sem lehet fölhozni. Másképp alakul azonban Ráby helyzete Jókainál. A regénybeli Ráby *mellett* szól embersége, felvilágosodottsága, népbarátsága. De *ellene* szól : császári ügynök mivolta, a gyarmatosító „kalapos király" szolgálata. A vár-

megye *ellen* szól avultsága, korruptsága, kegyetlensége. De *mellette* szól a nemzeti lét, a nemzeti függetlenség eszméje, melyet a vármegye képvisel nemcsak a császárral — de Rábyval szemben is. És ez az eszme akkora pátosszal jelentkezik Ráby ellenében, a felvilágosodás ellenében — hogy az ítélethirdetés jelenete az egész, korrupt vármegyét megdicsőíti, s az emberséges, becsületes Tárhalmy főjegyző maga hajlandó a vármegyeház ablakából olvasni föl a Rábyra hozott rettenetes ítéletet. Ebben a képben, mely Tárhalmyt a felvonuló tüzérekkel és gránátosokkal dacolón, a „felvilágosodott, abszolút monarchiával" dacolón mutatja meg: a vármegye nem a hűbériség bástyájaként nehezedik a népre — hanem a nemzeti lét szirtfokaként magasodik fel. A vármegyei korrupció és kegyetlenség sem a hűbéri viszonyok szülötte — hanem a jozefinista önkényuralomé, mely nem tette lehetővé a tisztújítást. A „király nevében" bekopogtató staféta szavára az elnyomó, a rabtartó vármegye egyszeriben a „régi jó táblabírák" hazafiidilljének szolgál keretül. Ezzel a vármegyével szemben Rábynak csak a tragikus, bukott hős sorsa juthat ki. Mert a regénybeli Rábynak nincs *egészen* igaza — s a féligazság ilyenfajta képviselete csak *tragikus* lehet.

Indokolták-e a történelmi körülmények a regénybeli konfliktust? Indokolt-e a nemzeti eszmének és a felvilágosodásnak (akár a jakobinus árnyalatúnak is) olyan kettéválasztása, egymással szembeállítása, aminővel a regényben találkozunk?

A nemesség ellenállása a József-korszak idején, melyet csakhamar a visszavonulás és megalkuvás periódusa, az osztrák és a magyar uralkodó osztályok forradalomellenes szövetsége követett (1795-től, vagyis csaknem Ráby menekülésének időpontjától kezdődően) — a jozefinizmus gyarmatosító módszerével való nemesi szembeszegülés kétségtelenül a nemzeti létért, a fennmaradásért, a függetlenségért vívott harc volt. Jókai ezt a harcot megkapóan és helyesen mutatja be Tárhalmy főjegyző alakjában. Tárhalmy egyéni-

sége és szerepe sokban emlékeztet a *Szerelem bolondjai* Világosijára. De amíg emez a passzív ellenállás becsületes vállalója — és áldozata, addig Tárhalmyban az 1795 előtti nemesi mozgalom legjobb erényei testesülnek meg. Az előbbinek alakja az 50—60-as éveket — az utóbbié a Józsefkorszakot fejezi ki. Magának a nemességnek magatartása azonban éppen nem egyöntetű II. József korszaka és 1867 között ; ellenállás és megalkuvás különféle formái tarkítják útját az 1790-es országgyűlés reformterveitől kezdve, az 1795-től 1812-ig létrejövő, majd felbomló forradalomellenes szövetségen át, az 1825—27-es országgyűlés körüli időszak felújult ellenzékiségén, az osztrákellenes reformmozgalmon, az 1840—46 közti nemzeti egységfronton, a nemesi reformpolitika 1846—49 közt megmutatkozó csődjén, a szabadságharcon, a békepárton, a passzív ellenálláson, a kiegyezésen át — a *Rab Ráby* megírása idején már megmutatkozó dzsentri-züllésig, hanyatlásig. Tárhalmy ennek a hullámzó fejlődésvonalnak egyik csúcsát jelöli — de ilyen egyéniségek már ugyancsak hiányzanak Jókai korából, mely a nemesség történelmi sorsának beteltét hozta el. Tárhalmy alakja nem is fejez ki Jókainál olyan ábrándos reménységet, aminőt Mikszáth első korszakának művei táplálnak még a dzsentrivel szemben. Hisz Jókai már a 70-es évek elején is inkább az értelmiségbe, semmint a nemességbe vetette reményeit. A regény abban tér el leginkább az emlékiratok szellemétől, hogy a népszabadság és a nemzeti függetlenség eszméjét *Ráby esetében* kibékíthetetlenül ellentétesnek mutatja. Az ellentét ilyen felállítása jogos — de kérdés az, hogy Jókai miféle módon képzeli el az ellentét feloldását? Vajon egyértelműen, a 48-as forradalom távlatában-e? Erre a kérdésre majd Ráby szerepének elemzése nyújthat feleletet.

A kibékíthetetlen ellentét Ráby és Tárhalmy első beszélgetésében válik nyilvánvalóvá. A dilemmát, a konfliktus ellenoldalait Ráby állítja fel ily módon: „A kérdés tehát csak az, ... hogy mire van nagyobb szüksége a jövendőnek :

arra-e, hogy legyen egy szép, nemes, dicsőséges magyar nemzet? vagy arra, hogy legyen népszabadság?" Vele szemben Tárhalmy a „maradi" — de nemzeti érzésű köznemesség álláspontját képviseli: „Én azt hiszem, hogy ennek a világrésznek nagyobb szüksége van arra, hogy itt, ezen a helyen létezzék egy alkotmányos, hazaszerető magyar nemzet, mint arra, hogy a parasztnak hetenként eggyel több elheverni való napja legyen, s ahelyett, hogy az ország színe-java parancsol a sokaságnak, ezentúl a sokaság parancsoljon az ország színe-javának." Az ellentét ily felállítása eleve jellemzőn dombortja ki a nemesi ellenállás erényeit és ellentmondásait, a Tárhalmy-típus tévedését és igazságát — valamint Ráby tévedését és igazságát is. Ez az ellentét Ráby magányosságát is magával hozza; ahogyan Tárhalmy erre figyelmezteti: „abban a munkában, amit elkezdtél, senki, de senki segítségére az országban ne számíts, mindenkit ellenségednek tekints". A regénybeli Ráby nem azért bukik el, mivel gyengébb a vármegyénél — hanem, mivel nincs oldalán a *teljes* igazság — mivel vele szemben, *részben* Tárhalmynak *is* igaza van. Ráby sorsát Jókai céltudatosan a *tragikum* irányában fejleszti. A tragikus hős vajmi ritka jelenség Jókainál — és nem véletlen, hogy 1875 után találkozunk vele. A tragikum ott rejtezett már Tímár Mihály pályájában is, akinél a kapitalista boldogulása — és a becsületes ember boldogsága kerültek egymással ellentétbe. De a regénybeli Rábynál az ellentétet nem lehet oly módon feloldani, mint Tímárnál — Jókai Ráby Mátyását nem lehet átmenekíteni 1848-ba, mint ahogyan át lehetett menekíteni Tímárt Komáromból a Senki szigetére. Míg azonban Tímárnál a Senki szigetének utópikus-ábrándos megoldása nélkül a konfliktus, a tragikum merő pesszimizmusba, reménytelenségbe fulladt volna — addig a regénybeli Rábynál a tragikus bukás éppen nem válhatnék reménytelen pesszimista jellegűvé, mivel a francia forradalom hadseregével találkozó Ráby mögött már földereng a jövő, 1848 jövője, mely a forradalom eszméit és a nemzeti eszmét egységbe fog-

lalja. Jókai Rábyjának tragikuma tehát *nagyrészt* fölemelő, optimista, hősi tragikum. E tragikum hősi voltát csak egy körülmény zavarja meg — az, hogy Ráby céljainak beteljesültét, a regény szerint, a nemzet és a király „kibékülése" is meghozhatja.

A regénybeli Ráby tragikuma egészen másféle konfliktust igényel, mint aminővel a korábbi Jókai-regényekben találkoztunk. Emezeknek konfliktusai tiszták és egyértelműek voltak — jó és rossz ütközött bennük össze egymással: Kárpáthy Zoltán, a nemzeti eszme harcosa — Abellinóval, a kozmopolitizmus, a nemzetietlenség képviselőjével; a Baradlay-fivérek Ridegváryval és Plankenhorstékkal, vagyis a reakció megtestesítőivel stb. E konfliktusokban egyértelmű volt az igazság, és egyértelmű a tagadás is. Ilyen egyértelműséggel a Ráby-regényben nem találkozunk. Hasonlóképp *A lőcsei fehér asszony*ban sem, amely a kuruc és a labanc álláspont valójában oly világos és egyszerű ellentéteit a valóságosnál bonyolultabbaknak — de tompítottabbaknak is ábrázolja.

A Ráby-problémát Jókai sajátos liberális színezettel mutatja be — és mellőzi, kiszűri az emlékiratokból mindazt, ami Ráby Mátyás harcának *bizonyos mértékben* forradalmi jelleget ad. Jókai Ráby Mátyása felemeli szavát az elnyomott nép érdekében, de nemcsak a népet, hanem a császárt is képviseli. Az igazi Ráby viszont a népet képviseli, a szentendrei és az izbégi kizsákmányoltakat — vármegyénél *és* császárnál egyaránt.

Jókai Ráby-koncepciójának liberális jellege elsősorban Ráby és a nép kapcsolatainak bemutatásában válik tapinthatóvá. Jókai a nép szerepét egészen másként mutatja be, mint az emlékiratok. Ráby a regényben is a népért kezdi el harcát, s a nép ügye, a koldusbotra juttatott szentendreiek, izbégiek sorsa itt még szemléletesebb, vérlázítóbb bemutatást nyer, mint az emlékiratokban. Jókai elbeszélő művészete pl. a szőlődézsma jelenetében sokkal színesebbet, mozgalmasabbat tud nyújtani, mint Ráby emlékiratainak száraz adat-

közlése. A regény tizenhatodik fejezetének végén Dacsó Marci kétségbeesett öngyilkossága, amikor a mérnökkel, a protocollumokkal és a mappákkal behajt a megáradt Dunába, a nép nyomorúságáról drámaibban, megrázóbban vall, mint az emlékiratok bármelyik helye. Mégis, a regény későbbi részeiben Jókai elkanyarodik eredeti felfogásától — attól a konfliktustól, melyet a Ráby és Tárhalmy közti beszélgetés ígér — hogy tragikusan magányos hősét megtagadtassa a néppel is, melyért magát feláldozza.

Ráby emlékirataiban nyomát sem leljük annak, hogy őt e nép cserben hagyta volna — ellenkezőleg. Ráby és az elnyomottak közt olyasféle egyetértést, összetartást látunk, mint A falu jegyzőjének Tengelyije és Violája között. Jókai ábrázolásában Ráby megtagadtatása némiképp *Az apostol* Szilveszterének tragikumára emlékeztet (gondoljunk a falu népének szembefordulására Szilveszterrel).

Jókai „ecce homo"-jelenete olyan tragikumot domborít ki Ráby sorsában, mely az emlékiratoktól idegen — s ehhez a tragikumhoz a népből kiábrándult liberális szemlélet vezeti el az írót: „Szóhoz sem hagyják jutni, belekiabálnak a szavába, s lármás szavaikat fenyegető mozdulatokkal kísérik. Rettenetes érzés! Mikor az ember ugyanazt az ágrólszakadt folthátánfoltot látja maga ellen támadni, akiért küzdött, szenvedett, akit nyomorúságából ki akart ragadni; s látja azt dühödten hadonászni orra alatt és hallja annak a szidalmait, aki a ruhája szélét csókolta tegnapelőtt; s aztán mikor annak semmit sem vétett, csak a javára törekedett; mikor valósággal szerette azt a népet!" Hasonló keserűséggel nyilatkoznak Jókai cikkei, költeményei is a kormány politikáját „meg nem értő" tömegekről — s hasonló kiábrándultsággal tekint a dekabrista Ghedimin a Téli Palota körül hullámzó népre. Rábynak a néppel való kapcsolata mindvégig csak vázlatos utalásokkal nyer bemutatást; Jókai nem fejleszti tovább az emlékiratoknak azokat a cselekmény-csíráit, melyek egy Tengelyi—Viola-típusú kapcsolat ábrázolását sugallhatnák. A regényben csak Ábra-

hám és Mariska segítő akciói tárulnak elénk — a Ráby mögé felsorakozó szentendrei és izbégi nép vagy a háttérben marad, vagy egy „ecce homo"-jelenet szereplőjévé válik.

Ráby emlékirataiban a felvilágosodás és a nemzeti függetlenség eszméi nincsenek egymással szembeállítva — ellenkezőleg, a legszorosabb kapcsolatban vannak. Ráby Mátyás, említettük, nem forradalmár, s Thermidor után megjelent könyvének befejező részében inkább reformista elveket hirdet. Mégis, gondolkodása át van itatva azokkal a szenvedélyesen hűbériség-ellenes, a jakobinizmust is súroló elvekkel, melyek oly gyakran bukkannak föl Martinovicsék írásaiban. Ezek az elvek, ezek a szenvedélyek az akkori haladó magyar értelmiség körében eléggé közkeletűek voltak. Rábynál éppúgy, mint Martinovics társainál, a felvilágosodás gondolatköre elválaszthatatlan a nemzeti függetlenség eszméjétől.

A történelmi Ráby Mátyás szerepe is ellenmondásos — de nem tragikus oly értelemben, mint a regénybeli. Az emlékiratok Rábyja nem érti meg — nem is látja — a nemesség ellenállásának nemzeti jelentőségét; ő minden császári reformot helyesel, mely a hűbériség ellen irányul. Ugyanakkor azonban *patriótának* vallja magát, s ilyenként emlegetik őt a francia forradalmi hadsereg tisztjei, valamint útlevele is. Az előbbiek nevében a vezénylő tábornok szólítja őt „üldözött hazafinak" (*„Daher sind deine Briefe geöffnet: sie haben uns gelehrt dass du ein verfolgter Patriot seist"*... II. k. 247. l.); „hazafias elveiért" üldözöttként (*„patriotischer Grundsaetzen halber..."*) említi Rábyt az útlevél, s ő maga is a Franciaországban lelt fogadtatást patriotizmusáért, valamint népbarátságáért megérdemeltnek tekinti (*„Sie haben meinem Patriotismus, meinem Eifer zur Beförderung der Volksglückseligkeit, meinem ausharrendem Muthe Gerechtigkeit wiederfahren lassen..."* uo. 249. l.). Ráby a „politikai reform" által az ő „nagy és erőteljes" nemzetének „felébredését" kívánja elérni: „Talán elő fogja mozdítani ez az én történetem hazám politikai reformját,

a nagy, erőteljes nemzetnek fölébredését. Talán érezni fogja e történet olvasásakor a szükséget boldogságának, szabadságának kivívása után. Talán szét fogja törni kínzó bilincseit és szabad lesz! Csak akarat, bátorság és testvéri egyetértés kell hozzá, és bizony szabad lesz." (Jókai fordítása.) (*„Vielleicht trägt diese Geschichte zu der politischen Reform meines Vaterlandes, zu dem Erwachen einer kraftvollen Nation vorzüglich bei. Vielleicht fühlt sie bei Lesung meiner Drangfalle das Bedürfniss sich Glückseligkeit zu verschaffen und ihr Anspruchsrecht auf Freiheit noch lebhafter. Vielleicht zerbricht sie die Fesseln ihrer Peiniger, und — wird frei. — Es bedarf ihres Willens, ihres Muths und ihre Verbrüderungen nur — und sie ist frei!"*). Annak ellenére, hogy Jókai a regény „Történelmi befejezésében" idézi ezeket a szavakat — magában a cselekményben Ráby sajátos patriotizmusának kevéssé enged szerepet, sőt, a megyei, nemesi patriotizmussal (Tárhalmy) Rábyt szembe is állítja. Ez a szembeállítás persze, nem vonja magával Ráby „nemzetietlenségét" nem avatja őt Abellino-típussá — hanem a reformkor és 1848 egy felemás, illetve tragikus előfutárjának mutatja őt — olyan előfutárnak, akinek *nem lehet* egészen igaza. Az emlékiratok Rábyjának cselekedeteit két motívum mozgatja: egy leleplező, a visszaéléseken, korrupción felháborodó indulat — és az elnyomott nép védelme. Ezek a motívumok a regényben is közrejátszanak, de még hozzájuk járul a jozefinizmus egy sokkalta egyértelműbb képviselete, mint aminővel az emlékiratokban találkozunk. Az utóbbiakban Ráby Mátyás világosan felismeri, hogy egyetlen ember — még ha milliók sorsa felett rendelkezik is — nagyritkán válhatik csak egy ország reformátorává és az elnyomottak védőjévé (II. k. 249—250. l.); II. József kudarcát tehát az emlékiratok Rábyja felismeri — de a regénybeli sohasem látja meg. Persze, e felismerés még nem csinál a történelmi Rábyból forradalmárt, habár a francia köztársaság magyarországi ellenségeit „rablóknak és gyilkosoknak" nevezi is,

akik „a magyar alattvalók pénzével és vérével" támogatják az osztrák uralkodót (I. 213—214. l.).

A történelmi Ráby gondolkodásában és cselekedeteiben sok olyan uralkodó vonást fedezhetünk fel, melyek Jókai regényében csak vázlatosan vagy egyáltalán nem érvényesülnek. Ezek közé tartozik például szenvedélyes antiklerikalizmusa, arisztokrácia — és általában: nemesség-ellenessége (ld. I. 48., 68., 67., 123., 124. stb.), mely ilyen kifakadásokra készteti: „Mily sok guillotine-t kellene működésbe hozni, hogy e szép és szerencsétlen országot zsarnokaitól megszabadítsuk!" (II. 215. l.) Jókai Rábyja sokkal szelídebb, tetteiben, szavaiban sokkal kevésbé „jakobinusi", hogysem ilyen felkiáltást hallhatnánk tőle. Az emlékiratok Rábyjának jezsuita-ellenessége gyakran Habsburg-ellenességgel párosul (I. 95—97. l.); általában a vallást és a babonát Voltaire és a felvilágosodottak módján választja el egymástól (I. 5—6. l.). Már tanulóéveiben felháborodik a polgár és a földműves szerencsétlen állapota, valamint a protestánsokra nehezedő nyomás miatt (I. 5. l.); a hűbéri állapotok miatti panasszal mutat reá arra, hogy a nemesség és a papság alkotja a voltaképpeni nemzetet, s a polgárt kevésre, a parasztot semmire sem becsülik (I. 57. l.) — ezek még a trónhoz sem fordulhatnak jogorvoslásért a bírói igazságtalanságok miatt (I. 71. l.).

Az emlékiratokban a vármegye és a nemesség egyértelműen gonosz, elvetemült, romlott ábrázattal jelenik meg előttünk — *A falu jegyzője* vármegye-ábrázolásának méltó párjaként. Hasonló módon mutatja meg Ráby a hűbéri államgépezetet, a helytartótanácsot, a dicasteriumokat stb. is. Annak a táblabírói kedélynek, patriarkális, anekdotai csillogásnak, mellyel Jókai vonja be a cselekmény egy részét — mintegy kontrasztot keresve a börtön-jelenetek nyomasztó komorságához — itt nyomát sem leljük. Rothadtan, pusztulásra megéretten tárul elénk Ráby emlékirataiból az egész hűbéri Magyarország. Jókai viszont „kettéosztja" a vármegyei képet — a valóban romlottak

és a Tárhalmy-típusúak csoportozataira. Ugyanígy a Habsburg-államgépezet magasrangú hivatalnokainak képét is ; ez utóbbiban főként Niczky alakjának megváltoztatása fontos — erre még a későbbiekben visszatérünk. Ráby szerint a korrupció a legalacsonyabb helyi hatóságoktól a legmagasabb udvari hivatalokig terjed ; lopások és megvesztegetések láncolata az egész Habsburg-államszervezet — Niczky maga a legfőbb tolvajok közé tartozik. Jókainál ez a korrupció persze, csak a hivatalok egy bizonyos részére terjed ki — a táblabírák és a magasrangú államhivatalnokok nagy hányada mentes tőle. A hűbéri viszonyok bírálóihoz hasonlóan, Ráby is a feudális törvénykezés romlottságát bizonyítja, a maga történetén kívül még számos példával — és ezt a képet a kincstári visszaélések bonyolult vádiratával toldja meg.

Az emlékiratok Rábyjának ellenmondásos szemlélete ütközik elő ott, ahol a nemesi alkotmányt védő, ellenállási törekvéseket ítéli meg. Ráby észreveszi azt, amit a liberális történetírás elhallgatott — és Jókai is homályba burkolt — vagyis, hogy a nemesi ellenállás az előjogok, a jobbágyrendszer — a hűbériség védelmét jelenti. De azt már nem veszi észre, hogy ugyanakkor : a nemzeti függetlenség védelmét is. Ráby nem idealizálja II. József történelmi szerepét, és rámutat arra, hogy a császár reformjainak indoka igen gyakran — jövedelmeinek növelése volt (I. 127. l.) ; ugyanakkor azonban a jozefinista reformok ellenzőinél, a nemességnél és a klérusnál is elsősorban az önző, anyagi érdekek védelmét látja (uo.). Metsző gúnnyal jegyzi meg a császár alkotmánysértéseit felpanaszlókra, hogy ha az országban uralkodó hűbéri rendszert „alkotmánynak" lehet nevezni — ha a legszentebb jogokat eltipró „ősi, barbár szokásokat" a törvény név illeti meg — úgy II. Józsefet méltán vádolhatják „alkotmánysértéssel" és „törvényszegéssel", munkatársait pedig „hazaárulással" (I. 128. l.). Egy 1790 januárjában, Pálffy kancellárhoz intézett kérvényében Ráby kifejti, hogy az alkotmány, melynek jegyében

a rendek a török háborúban való részvételt, az újoncállítást stb. megtagadják — vagyis: melynek jegyében ellenállásukat folytatják — valójában a polgárság és a parasztság „vérét szívja ki", hogy a nemesség elegendő pénzzel rendelkezhessék a „jó élethez és a megvesztegetésekhez"; Ráby még arra is hivatkozik, hogy kéjutazásaikhoz a megyei urak (ez esetben: Szabó alszolgabíró) két-három hétre veszik igénybe „alattvalóik" lovait stb. (II. 125—126. l.). Ráby odáig megy ebben a vármegye-ellenességben, hogy elítéli Pest megye ellenállási mozgalmát, melyet a „rabló, anarchikus arisztokrácia" rebelliójának nevez. „Nem csoda, hogy ezek a rebellisek, akik a monarchikus despotizmus ellen kiabáltak, mivel ellenőrzés nélkül szerettek volna zsarnokoskodni, engem lázítónak nyilvánítottak, a császárral való levelezésemben pedig hazaárulást láttak" (II. 135. l.). Ráby rettenetes szenvedései, meghurcoltatásai bőségesen indokolják ugyan elfogultságát a vármegyével szemben — de kétségtelen, hogy szenvedéstől és meghurcoltatásoktól elborult tekintete a vármegye nemzeti szerepét nem tudta meglátni. Jókai „kiigazította" Ráby egyoldalúságát — ugyanakkor azonban, különösen Niczky bemutatásával, ezt a „kiigazítást" már egyenest az apológiáig is vitte.

Ráby csak egy kérdésben ítéli meg túlzott bizakodással a császár szerepét: amikor az elnyomottak védelméről van szó. Szerinte II. Józsefet „az elnyomottak szabadítójukként áldották, az elnyomók pedig átkozták" (I. 130. l.) — mint aki észre sem veszi, hogy a császár legalábbis tehetetlenül tűri a hozzá forduló szentendrei és izbégi nép sanyargattatását. Ugyanakkor azonban Ráby szerepe a nép érdekeinek védelmében nagyon is figyelemreméltó. Ehhez a védelemhez a népjogokról vallott felfogásán kívül elsősorban a községi visszaélések leleplezésének, üldözésének szándéka vezeti el — de e hivatali ténykedése közben szinte észrevétlenül egy mégoly helyi, mégoly korlátozott, ám mégis a hűbéri viszonyok ellen irányuló népmozgalom segítőjévé

válik. Kiszabadulása után, bécsi ellenségei nem ok nélkül vádolják Rábyt az „emberi jogok" hangoztatásával (II. 204. l.) — ő ezeket a jogokat a szentendrei és izbégi nép számára valósággal „ante datum" követeli. Említettük már, hogy regénye elején Jókai is a népmozgalom indítékával ébreszti fel Rábyban elhivatottságát; a nép nyomorának képe éppoly döntően hat ki későbbi tetteire, mint Dacsó Marci hősi példája. De az életét feláldozó legény, aki a regénybeli Rábynak utat mutat, epizódjának minden drámai és költői ereje ellenére is — csak egy félbemaradó gondolatmenetet jelöl. Jókai a későbbiekben elkanyarodik ettől a gondolatmenettől, és az emlékiratok szellemével, sőt, *tényeivel* is szembefordulva, a magára maradt, a népben keserűen csalódott Ráby sorsát rajzolja meg. A regény csak mellékesen emlékezik meg azokról a jobbágyokról, akik „tömeges aláírásokkal ostromolják az uralkodót Rab Ráby szabadon bocsátásáért s az őt fogva tartó megyei hatóság elleni vizsgálatért". Ez az arány azért feltűnő, mivel az emlékiratokban központi helyet foglal el Rábynak a szentendrei és izbégi népért vívott harca — és ennek a népnek Rábyval való testvéri, benső összefogása, tiszta és mártíri szolidarítása. Mindez azonban éppen nem véletlenül került a regény hátterébe. Ezzel a változtatással Jókai az emlékiratok vármegye-ellenes, nemesség-ellenes élét kívánja tompítani. E tompítási szándék, látni fogjuk, az egész mű eszmeiségének — és Jókai világnézeti (politikai) helyzetének következménye.

Az emlékiratok Rábyjának népbarátsága megmutatkozik a nyomor, az elnyomottság, a kiuzsorázottság képében, melynek egyes elemeit Jókai is átveszi, anélkül azonban, hogy a szentendrei szüreten, és általában az első fejezetek társadalomrajzán túl a kérdéssel behatóbban foglalkoznék. Jókai még azt a megrendítő momentumot is mellőzi, hogy a börtönbe vetett Ráby sorsáról Szentendre és Izbég népe értesíti a császárt (I. 257—8. l.); ezt a mozzanatot a regényben Rotheisel szerepe helyettesíti — vagyis egy

másik elnyomotté, kisemmizetté, akinek ábrázolásában az író a már meg-megmutatkozó antiszemitizmussal száll ugyan szembe, de emiatt egyidejűleg csökkenti is Ráby kapcsolatait a jobbágysággal. A regényben, mint látni fogjuk, csaknem anekdotikussá sikkad az a mozzanat, hogy a vármegye Rábyt néplázítással vádolja (I. 251. l.), valamint az, hogy a községbe katonaságot küldenek, s harminc jobbágy elfogatásával igyekeznek vallomásokat kicsikarni Ráby lázításairól (I. 262. l.). Arról sem szól a regény, hogy ismét csak a községek fordulnak a Pest mellett táborozó császárhoz Ráby érdekében (I. 278—9. l.); Ráby és a községek közt a vármegyei hajdúk teremtenek kapcsolatot, részint emberiességből, részint pénzért; a büntetésül rájuk mért botütésektől többen elpusztulnak (I. 279. l.). Nem jut szerep a regényben a 24 bebörtönzött szentendreinek, akiknek szembesítését követeli Ráby (II. 20. l.). A Ráby iránt megmutatkozó népi rokonszenv és együttérzés nemcsak a megvasaltatás jelenetében bontakozik ki — melyet egyébként Jókai az emlékiratokhoz híven ad elő — hanem egész rabsorsán végigkíséri Rábyt. Ez a rokonszenv, ez az együttérzés tör át helyenként felemelő, megindító erővel, az emlékiratoknak csaknem hivatalos szárazságán: „Miközben üldözőim azt hitték" — írja Ráby — „hogy minden emberi társaságtól elválasztottak, s minden eszköztől megfosztottak, hogy a császárt helyzetemről tudósítsam, ugyancsak elszámították magukat. Sorsom sokkal inkább összefüggött az elnyomott alattvalókéval, hogysem ezek minden lehetőt el ne követtek volna megszabadításomra; üldöztetésem okai annyira ismertek voltak, hogy az emberek egy egész sokasága, akik velem sohasem állottak kapcsolatban, ártatlanul ért szenvedéseimben mellém sorakoztak, s bár nem látták reményét, hogy megszüntethetik, de legalább enyhíteni próbálták azokat..." (II. 30. l.). Rábynak ez az utalása az elnyomottakéval „összefüggő" sorsára, és az emlékirat többi adata az iránta érdeklődő, neki üzeneteket, pénzt stb. hozó ismeretlenekről, ugyancsak másféle helyze-

tet tárnak elénk, mint a regénybeli. Ráby ismeretlen segítői közt pl. ott van a község, mely a vallásgyakorlat szabadságának biztosítása miatt hálás neki, és emiatt száz dukáttal támogatja (II. 32. l.); ismeretlen hívei figyelmeztetik, hogy a mérgezett ételhez ne nyúljon (II. 60. l.) stb. Jókai csak egy mondatban utal a két község 400 lakosának és 5 céhének attestatumára Ráby érdekében (II. 121—2. l. és XII. melléklet), s homályt borít az aláírók későbbi sorsára — arra, hogy valamennyiükre, köztük egy 70 éves emberre is 50—50 botütést mérnek büntetésül, amibe ez utóbbi bele is hal (II. 214. l.).

A vármegyei szörnyűségek ily elhallgatásával együttjár a regényben a vármegye, s általában a régi, patriarkális Magyarország részbeni eszményítése — amit Jókai egyrészt Tárhalmy alakjának megteremtésével, másrészt Niczky szerepének megszépítésével ér el. De még Petray, akit az emlékiratok Szabó János nevű alszolgabírája nyomán alkotott meg, sem vetemedik a regényben oly durvaságokra, aminőket modellje az emlékiratok szerint követ el (pl. botját töri szét a porciókönyvek miatt Markovits izbégi bíró fején: I. 201. l.). Jókai elhallgat, vagy háttérbe szorít bizonyos tényeket — másokat viszont célzatosan hangsúlyoz ki. A már említett „ecce homo"-jelenetet, melyben a nép Rábyra „feszítsd meg"-et kiált, az emlékiratok egy adatából szerkeszti meg, mely szerint Földváry jegyzőnek különféle rágalmakkal sikerül az „alsóbb osztály" néhány tagját arra rábírnia, hogy Ráby ellen bizonyos (koholt) vádakat aláírjon (I. 166. l.). Ugyanakkor azonban a szentendrei előljáróság újramegválasztatása, mely a regényben oly drámai módon megy végbe, s melynek során a nép megtagadja Rábyt, elárulja jótevőjét: *az emlékiratokban a regénnyel homlokegyenest ellenkező módon történik meg.* Balogh Péter komisszárius az, aki a szentendrei régi magisztrátust törvényellenesen újból jogaiba helyezi, s mivel tudja, hogy senki sem adná rájuk szavazatát, katonasággal, száz botütéssel, börtönnel stb. próbálja a népet

megfélemlíteni — de hasztalan (I. 244—46. l.). *Jókai tehát egy lényeges ponton gyökeresen megváltoztatja a tényeket, hogy ily módon tehesse teljessé hőse tragikumát — hogy elárult, magárahagyott „apostolt" alkothasson belőle.*

4

Niczky és Rábyalakja

Amennyivel kisebbíti Jókai a nép szerepének erkölcsi szépségét — annyival szépíti meg a „régi Magyarországot". Amennyire hajlik a pesszimizmusra a nép bemutatásánál — annyira hajlik az idillizálásra a jozefinizmus ellenzékének szerepeltetésében. Niczky gróf, a helytartótanács elnöke az emlékiratokban összejátszik a csalókkal és sikkasztókkal (I. 157—58. l.) — a megriadt szentendrei magisztrátus vadonatúj körmöci aranyakkal teli aranycsészét nyújt át neki a vizsgálat előtt, mire ő „jóindulatáról" biztosítja őket (I. 194. l.). Ebből a Niczkyből amolyan „bogaras", de „talpig becsületes" különcöt formál Jókai: „aranyat, ami rozsdás" — nem pedig jellemet, amely rothadt. Anekdotai művészetének oly lefegyverző mosolya dereng a Niczkyvel kapcsolatos epizódok jórészén, hogy a nagyúr önkényét, jogtiprásait szinte megbocsátjuk. Felháborodunk cinizmusán, mellyel az uralkodó segítő — de nem eléggé erélyes — keze elől mind mélyebb börtönökbe hurcoltatja Rábyt — de az író ugyanakkor arra is kényszerít, hogy a „konzervatív magyar főnemesnek" eszményképeként tekintsük, aki „törhetetlen, hajthatatlan fölfelé is, lefelé is egyaránt; vasból vert bajnoka a régi eszméknek, az új korszakkal nem alkudozó, nem kacérkodó; erőszakos és keménykezű az ellen, aki elveit megtámadja; de nagylelkű és jótékony ahhoz, aki csak őt magát sértette meg; —

modorában, külsejében cinikus és barbár és amellett minden csepp vérében nemes". Niczky ily ábrázolása — akárcsak Tárhalmyé — csökkenti Ráby igazát, mely a hűbéri Magyarországgal szembenállni készteti.

Gálos már rámutatott, hogy Niczky alakjának elemeihez Kazinczy *Pályám emlékezete* is forrásul szolgál Jókainak. A főrendiház két elnökének közléseire — „akiknek szava szentírás" — őmaga is utal a Niczky halálát elmondó fejezet lábjegyzetében. Kazinczy némiképp védelmébe veszi az országszerte gyűlölt Niczkyt („a közönséges ítélet éppúgy csalódhatik, mint az egyeseké"), akinek még sírboltjára is gúnyverset raknak ki — Cziráky és Szlávy „őnagyméltóságaik" pedig bizonnyal a „rozsdás arany"elméletét erősítették meg az íróban. Az *emlékiratok* Niczkyjéhez képest tehát a Jókaié anekdotaibb lesz — és eszményítettebb is egyúttal. Jókai *többi* regényalakjához képest viszont a regénybeli Niczky még mindig a valóság bizonyos bonyolultságát, sokrétűségét érzékelteti — éppen a jellem változatos, más-másféle elemekből megalkotott rajza miatt. Niczky semmiképp sem tartozik Jókai „egysíkú" jellemei közé.

Amikor Mikszáth különceiről beszélünk, akik valamely időszerűtlen, bár többnyire tetszetősnek bemutatott életszemléletet oly idegenül képviselnek egy új kor, egy számukra merőben érthetetlen világ viszonyai között: többnyire megfeledkezünk Jókai különceiről, akik pedig a Mikszáthéinak közvetlen elődei. A régi világ képviselője, a *Rab Ráby* Niczkyje azért nem válik gyűlöletessé, mivel az író magát a régi világot is idilli, napfényes színben, bizonyos nosztalgiás hangsúllyal mutatja be. A „régi erkölcsök" letűnt kora, mégis, különbözik a „régi jó táblabírák" amaz apológiájától, melyet Jókai az 50-es években alkotott meg. Most már ő is — később pedig egy ideig Mikszáth — a *jelennel* fájdalmasan-célzatosan szembeállított erényeket búcsúztatja el a Niczkyhez hasonló különcökben. *A régi jó táblabírák* egy olyan típus kiválóságait hirdette, mely az 50-es

években, ha megtépázottan is, de élt még, s melyet az író rehabilitálni akart. Niczky különcsége, „rozsdás arany"-mivolta azonban csaknem fájdalmas sóhajtás olyasmi után, ami a jelenből immár visszahozhatatlanul hiányzik. Niczky különcösségében Jókai a jellem egy bizonyos nagysága, következetessége előtt hajlik meg — olyan erények előtt, melyeket a kortársakban hasztalan keres. Jókai e különc-típusa — és egyidejűleg a Mikszáthé is — egy eszményített, patriarkális múlt képviselőjeként lép elénk. Amikor róla szól, az író hangjában a bírálat tónusa mellett ott rejlik a könnyesmosolygó megbocsátásé is. A különcöket teremtő magyar elbeszélőművészetnek mindinkább uralkodó hangnemévé válik a fejcsóváló humor — vagyis egy, a komikumtól merőben elütő derűsség, mely csak azért látja meg a hibákat és a gyarlóságokat, hogy meg is értse, meg is bocsássa őket. E humor keserűbb, vagy sztoikusabb változataival a *Bolond Istók* és *A délibábok hőse* „nedélyességétől" kezdve, Reviczky humor-elméletéig lépten-nyomon találkozhatunk. A kritikai felismeréssel elegy napirendretérés variációit éppen Jókai és Mikszáth műveiben találjuk meg. Különceik arról tanúskodnak, hogy az író, ha más-más mértékben is, de megérti, illetve felmenti a bennük megtestesült múltat, a letűnt osztályt, a letűnt társadalmat. Az öregedő Jókainál és a fiatal Mikszáthnál e különcök — Niczky éppúgy, mint a Mácsikok, vagy Pongráczok — nagyonis hasonló világnézeti problémáikra hívhatják fel figyelmünket.

Annyi legalábbis kétségtelen, hogy az emlékiratok Niczkyje — és a Jókai Niczkyje közti különbség okát az író világnézetében kell keresnünk — Jókai világnézetének, politikai szemléletének abban az új alakulásában, mellyel már foglalkoztunk.

Niczky alakjának az emlékiratok szellemétől elütő kiformálása egyszersmind Jókai művészi eljárásaira is fényt vet.

Az emlékiratok egy-egy félmondatos utalása elegendő arra Jókainak, hogy Niczky jellemének, egyéniségének újabb

és újabb színeit, formáit bontsa belőlük elő. A pőre tényeknek ebben a kiszínezésében, anekdotikus, kuriózumos felfokozásában, eltúlzásában, érdekessé, jellegzetessé varázslásában ismerhetjük föl Jókai elbeszélő művészetének egyik legsajátosabb eljárását. Ráby és Niczky találkozásának jeleneténél nem az emlékiratokhoz folyamodik, melyek vajmi kevés támpontot szolgáltatnak a különccé rajzoláshoz, hanem Kazinczyhoz, akinél a „bihászman" (ezt a szót egyébként Jókai alakítja svábos hangzásúra) éppúgy megtalálható, mint az elhullatott tobaktól bepiszkolt öltözet és parancsnoki szalag. Viszont az emlékiratok egyik utalása arra, hogy Niczky szerint a „megye egy része becsületes emberekből áll" (amit Ráby magában furcsállón hall „egy megvesztegetett államhivatalnok szájából" ; I. 205. l.) — talán hozzájárul Jókainak ahhoz az ötletéhez, hogy Tárhalmyékat atyafisági kapcsolatba hozza Niczkyvel, és ily módon Mariskával lágyíttassa meg egy időre Ráby iránt a nagyurat. (Huszonkilencedik fejezet.) Jókai azonban még Kazinczy szemléletes bemutatásán is túlmegy, s Ráby és Niczky találkozását egy anekdotikus, kuriózumos korábrázolásra használja föl. A *Rab Ráby* korfestése általában a kuriózumok, az érdekességek halmozódásából áll — de ez az eljárás, akárcsak az *Egy hirhedett kalandor*ban és a *Szép Mikhál*ban, sok helyütt igen intenzíven érzékelteti a régi Magyarország valóságát, furcsaságait és színességeit. A ruházkodási előírás, a Kleiderordnung rendelkezései nemcsak néhány kortörténeti érdekesség felsorolására adnak alkalmat az írónak, hanem arra is, hogy egy rövid párbeszéddel sommásan érzékeltesse a Ráby mellényének aranyhímzésén fennakadó Niczky egyéniségét és modorát.

A két bécsi rendőrbiztos epizódjának alapjául az emlékiratok egy ugyancsak száraz, referáló hangnemű részlete szolgál. Tanulságos megfigyelni, hogyan aknázza ki ezt a részletet Jókai, és hogyan vegyíti össze a felfokozott komikumot Ráby sorsának kétségbeejtő fordulataival, megrendítő kálváriájával. A két rendőrbiztosra utaló adatból

Jókai megalkotja Habersack és Plötzlich urak alakját, s különösebben az utóbbit az élclapok figuráira emlékeztető, komikus túlzásokkal (pl. a rendőrbiztos a magyar verebekről azt hiszi, hogy „kicsiny galambok" stb.). A táblabírói közigazgatás patriarkális-ódon viszonyai közé betoppanó bécsi rendőrök cselekedetei valóban tragikomikus színezetet öltenek, mivel a védelmükre bízott Rábyt ők maguk szolgáltatják ki ellenségeinek. Ha valahol, úgy itt érezhetjük keserűnek az író mosolyát — a két rendőrbiztos körül kialakult helyzetkomikum itt vált át Ráby kálváriás sorsának komorságába. A régi Magyarország viszonyainak ismerete, a jellemző, a valóságot hol mulatságos, hol drámai módon megvilágító helyzetek teremtése érvényesül Jókai művészetében, amikor az emlékiratok száraz tényeit erőteljes és eredeti ábrázolás, tükrözés alapjául használja föl.

A rendőrbiztos-epizód egyben a Niczky-arckép anekdotikussá-különcössé formálásához is újabb lehetőséget ad. Az emlékiratok szerint a rendőrbiztosok felkeresik a helytartótanács elnökét, aki azonban csak éjfél után fogadja őket, mivel addig „fontosabb dolgokkal, ivással és játékkal volt elfoglalva" ; ez alkalommal mondja Niczky azt a mondatot, melyet Jókai is szószerint átvesz : „A császár parancsol Bécsben, itt pedig én parancsolok!" A regény szerint Niczky a nemesi ellenállás segítője, részese — a birodalmi közigazgatás oldaláról. Vagyis, a „konzervatív főúrban" a „nemzeti hűség" erősebb a „birodalmi hűségnél". Niczky alakjának e kettőssé formálása által képes őt rokonszenvessé teremteni Jókai. De ezt a célt még az „ivás és játék" motívumának eltüntetése is szolgálja. Jókai ezt oly módon éri el, hogy közbeiktat egy mulatságos anekdotát, mely Niczky egyéniségének kidomborításán kívül a nemesi ellenállásban való részvételét is aláhúzza, s ezenkívül még lehetővé teszi az „ivás és játék" motívumának elhagyását. Ez a közbeiktatott anekdota : a császár által Niczky „szemmeltartására" leküldött fiatal kamarás története. Az ilyen anekdotai elemeket Jókai nemcsak novellaszerű betétként használja föl,

hanem motiválásra s jellemrajzgazdagításra is értékesíti. A fiatal kamarás, aki étlen-szomjan kénytelen „szemtanúként" végigélni Niczky egy napját, a mesterien fokozott anekdotai helyzetkomikum csúcspontján a helytartótanácsi elnök vitáját hallgatja a „tudós orientalista" Kalmárral, a magyar—perzsa és a magyar—egyiptomi rokonságról. Nos, az „ivás és játék" motívumát e mulatságos epizód továbbfolytatása képezi: míg a két rendőrbiztos az előszobában várakozik, addig a két „tudós" odabenn Troja, Latium és Szicília helyneveinek *magyar* eredetét vitatja.

Az emlékiratok száraz tényközlései elkerülhetetlenné tették a regény anyagának anekdotai, humoros, kalandos elemekkel való bővítését. De ez a bővítés, mesteri módon, mindig az író kialakította eszmeiség, valamint a jellemrajz és a cselekmény-motiváció hatékonyságát is szolgálja. Ezek az anekdotai beszövések — a 75 utani regényektől eltérően — nem *csak* az érdekesség fokozását szolgálják.

A legfontosabb átalakító munkát Jókai magának Rábynak alakján végezte el. Említettük már, mily mértékben domborítja ki az író hőse sorsának tragikumát; ez a tragikum részben Ráby „korán jött" hős-voltából származik. A Leányfalvy úrral folytatott első beszélgetés (nyolcadik fejezet), a táblabíró hasonlata a „melegágyban, üvegharangban" érett dinnyékről, melyekhez Ráby és „a többi filozóf, filantróp kozmopolita" barátai hasonlatosak („De hát ugyan ki győzne az egész ország alá melegágyat rakni, s üvegharangot borítani rá?") — a „korán jött" jelleget húzza alá. De Ráby ugyanakkor — „*magvető*" is: „Elültetem, amit reám bíztak, a késő ivadék szedje le a gyümölcsét, ha megérett". Ráby e „korán jött" mivoltából következik egész egyéniségének „világidegensége" is, melynek az emlékiratokban nyomát alig leljük. A regénybeli Ráby „fantasztának", „idealista rajongónak" látszik kortársai szemében; mily könnyű őt rászedni, mily játszva bánik el vele Fruzsinka, s mennyi nevetség tárgya lesz vármegyeszerte, sőt, a császári udvarban is.

Az emlékiratok Rábyját pedáns, szívós hivatalnoknak ismerjük meg; fegyverei is sajátosan „hivataliak": aktákkal, feljegyzésekkel, beadványokkal harcol, melyeknek puszta másolatai is egész kötetre rúgnak, példátlan alapossággal, fáradhatatlansággal támadja a bürokráciát — a bürokrácián belül. Mindez a korrupció, amit tapasztal — nem utolsósorban hivatalnoki becsület-érzését sérti. Az emlékiratok elején szereplő irodaszer-lopás fejleményeinek részletezésében, s később is, a különböző hivatali eljárások fárasztó ismertetésében műve szárazzá, bonyolulttá válik. Mindez a szárazság, hivatalnoki pedantéria hiányzik Jókai Rábyjából. Ő inkább költői egyéniség, semmint hivatalnoki. Szárazság helyett erkölcsi szigor — pedantéria helyett rajongás jellemzi.

A regény Rábyja Jókai hős-eszményének képére, hasonlatosságára alakul át. Ahhoz a hős-típushoz válik hasonlatossá, mely egy nagy eszme szolgálatában leli meg élete értelmét, s ezért az eszméért a mártíromságot is vállalja. Ráby szaporítja Jókai mártírjainak sorát, akiknek feladatvállalásai, dilemmái, önfeláldozásai inkább a legendák könyvében — semmint a modern regényirodalomban lelhetnek párhuzamokra. A nagy, haladó eszmék hitvallóiként jelentkező Jókai-hősök útja csaknem mindig aszkétikus — vagyis a kísértések, a csábítások leküzdésével, a bibliai „széles út" elutasításával, a „keskeny úton", az áldozatok, a szenvedések, sőt a mártíromság ösvényén vezet magasba. Ennek az útnak megrajzolásával Jókai Jenőy Kálmánnál éppoly kevéssé marad adós, mint Ráby Mátyásnál. Ez utóbbi is dilemmákat, „választutakat" hagy maga mögött, amíg hivatásának feltétlen, önfeláldozó vállalásáig eljut. Jókai romantikus eszményítő módszere a hitvallók, a mártírok legendáiból táplálkozik — ezeknek a legendáknak életútjait, „fejlődésrajzait" teremti újjá a regényben, s így a *Rab Rábyban* is. Természetesen, ennek a fejlődésmenetnek az emlékiratokban semmi nyoma. Fruzsinka alakja elsősorban arra szolgál Jókainak alkalmul, hogy az ő ajkán, az ő érveivel és öleléseivel

szólaltassa meg a boldog és háborítlan magánélet csábítását, melyet Ráby leküzd, eszméinek még szerelmét is áldozatul vetvén. A Fruzsinka-motívum beszövését tehát Jókai hősteremtő törekvése indokolja — és e szerep betöltével az író nem is igen tudja, mit kezdjen Ráby feleségével: a romantikus regény egy ugyancsak sablonszerű, elévült és naiv eljárásával Villám Pistává „züllesztí". Fruzsinka alakját és szerepét tehát a merő spekuláció szabta meg — és ez a spekuláció már nem tudott belé életet is lehelni.

Ráby tetteit a regényben hármas motiváció indítja el sorozatosan, s e motiváció kiépítésében Jókai az emlékiratoknak ha nem is szövegéhez — de szelleméhez ragaszkodik. Rotheisel Ábrahámtól értesül a szentendrei visszaélésekről, vagyis a kétszeresen is kirekesztett — polgár *és* zsidó — réteg panasza készteti felháborodásra. A legnagyobb áldozatok vállalására, az egyéni boldogságról való lemondásra azonban a leginkább kisemmizettek, a nincstelenek képviselőjének, Dacsó Marcinak példája bírja rá. És végül, hogy bécsi menedékéből üldözőinek karéjába, a biztos börtönbe visszaforduljon: Mariska levele ad indítékot. Látni fogjuk, hogy ezt a hármas motivációt Jókai még a fokozásnak, az elbeszélő művészet fokozó-feszítő erejének eredeti megoldásaival egészíti ki.

Ha Rábyt a Jókai-hősöknek Kárpáthy Zoltántól Tímár Mihályig terjedő változatsorában elhelyezzük, azt kell látnunk, hogy az utóbbihoz áll közelébb. Alakjában nem jut érvényre az a szélsőséges, a valóságtól el-elrugaszkodó eszményítés, mely a reformkor, vagy a „nemzeti kapitalizmus" hősalakjaira bélyeget nyomott. Ugyanakkor azonban a jellem- és lélekrajz, a külső és benső konfliktusok valósága nem oly erőteljes Rábynál, mint az „aranyembernél". Ez utóbbinak valóságos voltát nem utolsósorban a hibák, a tévedések, a problematikus cselekedetek — és az erények valamely reális aránya hozza létre. Mi több, Tímár Mihály konfliktusa a lehetőségig kiélezett: a becsületes élet vágyának — és a becstelenként tekintett vagyon miatti lelkifurdalásnak össze-

csapásait Jókai igen messzire viszi el — még ha irreális, utópiás feloldást ad is végül e konfliktusnak. A regénybeli Ráby konfliktusai nem ennyire tiszták — és ezzel összefüggően tetteiben, jellemében, egyéniségében is érzünk valami tisztázatlanságot.

Jókai eltért a történelmi Ráby Mátyás konfliktusaitól — lemondott arról, hogy azt a Rábyt mutassa be, aki az emlékiratok tanúsága szerint ugyan nem értette meg a nemesi ellenállást, de hűbériség-ellenességében túlment bizonyos mértékig a jozefinizmuson, és megközelítette a Martinovics-csoport egy részének jakobinizmusát is. Jókai helyesen törekedett a történelmi valóság ábrázolására, és Tárhalmy alakjában helyesen mutatott rá a nemesi ellenállás igazára is. Ugyanakkor azonban, ha Ráby igazát nem egyértelműnek mutatta — illetve, ha szembeállította vele a Tárhalmyét is : ennek a szembeállításnak érvényt kellett volna juttasson a cselekményben, a dráma menetében — valamiféle konfliktus kibontásában, mely Rábyt a maga igazának tragikus féloldalúságára, ellentmondásosságára ébressze. Csakis egy ilyen konfliktus fejezhette volna ki Ráby törekvéseinek és sorsának történelmi hitelét. Jókai azonban nem teremt ilyen konfliktust — annak ellenére, hogy újból és újból elviszi hőseit ilyenféle drámai helyzetek küszöbére. Elviszi, hogy vissza is torpantsa tüstént. Tárhalmyval folytatott első beszélgetésében egy ilyenféle összeütközés indul el — hogy a továbbiakban egy lépést se haladjon előre. Tárhalmy csak lánya előtt „kommentálja" a Rábyval történteket : „Inkább ezeket a gonosztevőket fogadjuk el cimborákul, hogysem kezet nyújtsunk az olyan legtisztább lelkű, legbecsületesebb idealistáknak, mint amilyen Ráby Mátyás, akik azt hiszik nemes felindultságukban, hogy a népet szabadítják fel öröklött nyomorúságából, s nem tudják, hogy mit cselekszenek?". Ezek a szavak rámutatnak Ráby igazának féloldalúságára, s apja engedelmével Mariska meg is írja Rábynak a hallottakat — de Mariska levele nyomán csak annyi felismerés támad Rábyban : „Nem tartozom már se neked, édes népem.

se neked, édes császárom semmivel; — hanem ennek a leánynak — ennek még tartozom valamivel". Jókai tehát érzelmes-könnyelmű fordulattal átsiklik Ráby *valódi* tragikuma, *valódi* konfliktusa fölött. És ez az átsiklás annál bosszantóbb, mivel az emlékiratok koncepciójának megváltoztatásával *ilyen* tragikumot, *ilyen* konfliktust maga tesz szükségszerűvé hőse számára. Igazának tragikus féloldalúságára Ráby még az ítélethirdetés drámai jelenetében sem ébred rá; Lievenkopp ágyúi, melyek az ország „puskaporos hordóját" fogják talán felrobbantani, csak a „nyomorult test" jajkiáltására késztetik: „Uraim! Elismerem, hogy ítéletetek igazságos. — Nem dacolok veletek tovább. — Megsemmisülök" stb. A regénybeli Rábynak mind az egyéni, mind a történelmi harcát elintézetlennek kell éreznünk.

Mindez másként lenne, ha Jókai megmarad az emlékiratok történelem-szemléleténél — vagy, ha *következetesen* végighalad azon az úton, melyre az emlékiratok koncepciójának megváltoztatásával, Ráby sorsának tragikusra formálásával, Tárhalmy és Ráby igazának szembeállításával, Ráby igazának féloldalasként, ellentmondásosként értelmezésével ő maga lépett. Jókai a regényben a francia forradalom eszméit (a népszabadság eszméjét) és a nemzeti függetlenség gondolatát állítja egymással szembe Ráby és Tárhalmy személyében. Ezt a szembeállítást azonban nem „viszi végig — illetve, a konfliktust egy ál-megoldással: a nemzet és a király „kibékülésével" oldja föl. A regény koncepciójában tehát — a 67-es kiegyezés koncepciója is benn rejtőzik. Ez a koncepció lehetetlenné teszi Ráby történelmi tragikumának elmélyítését, sőt, egyéniségének, jellemének következetes, végső kiformálását is.

Jókai regénye visszatekintés II. József korára *is* — és a 67-es kiegyezésre *is*. Ez a párhuzamosítás — mely ott lappang a mű egész történelem-szemléletében — már maga is jórészt jogosulatlan. De még inkább jogosulatlan az a mód, ahogyan Jókai a „királyával kibékült nemzet" formulájában

— a szabadságeszme és a nemzeti függetlenség eszméjének „egységét", „harmóniáját" megteremteni igyekszik.

A regény eszmeiségében a legtöbb zavart az okozza, hogy Jókai értelmezése szerint Ráby harcai nemcsak 1848 felé mutatnak — hanem 1867 felé is. A szabadság-eszme és a nemzeti függetlenség eszméje, a koncepció szerint nemcsak 1848-ban kerülnek összhangba, hanem a kiegyezésben is.

A regény történelem-felfogását és a regény adta Rábyképet azonban csak akkor érthetjük meg, ha mindkettőt belehelyezzük az 1875 utáni Jókai szemléletébe, világnézetébe. Így érthetjük csak meg, miféle bonyolultságok és egyenetlenségek származnak abból, hogy Jókai nosztalgiával, együttérzéssel próbálta szemlélni a magyar felvilágosodás harcait — annak a kiegyezésnek szemszögéből, melyet 1875 után már fenntartás nélkül elfogadott.

De Jókai regényének igazi jelentőségét csak akkor foghatjuk föl, ha annak fontosságát sem mellőzzük, hogy 1875 után *is* képes még az író visszavágyni olyan eszmék, olyan hősök körébe, melyek és akik az ő korától immár idegenek. A *Rab Rábynak* megvan a maga lírai tartalma is: világnézetileg Jókai *már* nem képes ugyan azonosulni hősével, de rokonszenvében, aspirációiban *még* mindig igen közel férkőzik Ráby hitvallói egyéniségéhez, sorsához, vértanúságához.

Az aranyemberben Jókai ugyancsak lírai, nosztalgiás módon nyújtott egy utópiás megoldást — és ezt mégsem érezhettük ál-megoldásnak, holott a Senki szigetének álma a valóságban nem ölthet testet.

A Rábyk és a Tárhalmyak ellentétét azonban nem érezhetjük *valóban* megoldottnak király és nemzet „kibékülésével", illetve 67-tel — mert habár ezek az egyezségek a valóságban létrejöttek: mégsem oldották föl azt a konfliktust, melynek érzékeltetését Jókai, ha mégoly kevéssé következetesen, de megkísérelte.

Abból a körülményből, hogy Ráby korát és harcait Jókai az immár egyértelműen elfogadott kiegyezés szemszö-

géből is próbálta szemlélni, megérteni: a jellemzés, a cselekmény stb. nem egy hiányossága, ellentmondásossága következik. Ezek közül csak kettőre akarunk rámutatni. Az egyik abban áll, hogy noha Ráby sokkalta kevésbé eszményített regényalak, mint akár Kárpáthy Zoltán, akár Jenőy Kálmán vagy Berend Iván — jellemében a hibák és erények oly *reális* aránya, aminővel Tímár Mihálynál találkozunk, mégsem tud létrejönni. Jókai már-már rámutat öltözködésének, modorának, életszemléletének „elidegenült" elemeire, sőt, Mariskával kapcsolatban, szinte *egy* fatális ingatagságára is. De mégis, utólag mintegy „visszavonja", semlegesíti ezeket a vonásokat, s a Fruzsinkának tett vallomásban merőben nemes indokokkal igazoltatja Ráby elfordulását Mariskától: „Az a leány oly kedves, oly szelíd, oly jószívű, hogy valóságos kegyetlenség volna az Istentől egy olyan küzdelmes sorsot, mint az enyim, hozzákötni az övéhez..." stb. Álérvek ezek is, mivel Jókai óvakodik attól, hogy hőse jellemének mélyére hatoljon. Ahhoz, hogy ezt megtehesse, Ráby valódi konfliktusat kellett volna oly következetesen és élesen bemutatnia, ahogyan Tímárét mutatta be. Természetesen, ha az emlékiratok koncepcióját fogadja el Jókai: egy egészen másféle egyéniség, s egészen másféle konfliktus kínálkozott volna az ábrázolásban.

Abból, hogy a fentebb elemzett világnézeti és politikai okok miatt Jókai eltért az emlékiratok szemléletétől, következett Ráby „magányossága", tragikumának keserű, peszszimista színezete — ebből viszont az emlékiratban elmondott események önkényes megváltoztatása — illetve, a történelmi Rábyt támogató erők, a vele szolidáris népi rokonszenv kicsinyítése. Rámutattunk már arra, hogy a regénybeli Rábyt megtagadó nép képe, s az egész „ecce homo"-jelenet merőben ellentmond az emlékiratok tényeinek. Jókai azonban a későbbiekben *ragaszkodni is* póbál az emlékiratokhoz, melyek a szentendreiek és izbégiek Ráby mellé sorakozásáról, Ráby érdekében tett kétségbecsett lépéseiről számolnak be. Ezeket a tényeket oly módon pró-

bálja összeegyeztetni az „ecce homo"-jelenettel, hogy egy meglehetősen felületes intrika-ötletet iktat közbe: Leányváry úr elhiteti Zabváry praefectussal, hogy a vármegyei urak Rábytól az eltűnt kincsesláda titkát akarják kipréselni. A regényben *ezért* kelnek váratlanul Ráby védelmére a szentendrei és izbégi lakosok — és saját vagyonukat mentendők, saját nyereségüket óvandók menesztenek küldöttséget Ráby érdekében a császárhoz is. Ez az intrika-ötlet lehetővé teszi Ráby magányosságának, megtagadottságának fönntartását, sőt, még fokozottabb kidomborítását — de ugyanakkor még inkább eltávolítja a regényt az emlékiratok szellemétől, s beszűkíti a regénybeli Ráby harcának távlatait. *Ennek* a Rábynak, valóban, nem a nép, nem is a császár, hanem *egyedül* Mariska miatt érdemes már csak a harcot továbbfolytatnia.

5

Jókai formáló művészete a Rab Rábyban

Ha valahol, úgy a *Rab Rábyban* tanulmányozhatjuk részletesen Jókai elbeszélő, meseformáló, nyersanyag-átalakító művészetét. A *Rab Ráby* e művészet csaknem valamennyi eljárását, technikai finomságát, kiszámítottságát elénk tárja — természetesen, azokkal a hibákkal, túlzásokkal együtt, melyek az 1875 utáni Jókai fokozottabb érdekességkultuszából adódnak. Jókainak ugyancsak érvényesítenie kellett mindazt az élénkítő, színező, fokozó művészetet, melynek oly régóta mesterévé vált — hisz Ráby Mátyás emlékiratai, a bennükfoglalt drámai, megrendítő dokumentum-elemek ellenére, inkább egy hivatali okmány szárazságával, semmint a kor memoár-irodalmának oly vonzó, lebilincselő, kalandos, változatos erényeivel bírnak. Jókai

zseniális elbeszélő-művészete főként abban érvényesült, hogy az emlékiratok kusza, helyenként terjengős anyagát kerekké formálta, ismétlődéseit, egyhangúságát egy hol drámai, hol anekdotai módon fokozódó történetté tömörítette. Különösen Ráby börtönéletének leírásánál, helyenként pontosan ragaszkodott az emlékiratokhoz — de már Rábynak a vármegye és Szentendre elleni harcánál elsősorban a maga teremtő képzeletére bízta magát, mely néha csak egy-egy félmondat száraz utalásából bontotta ki a drámai, a humoros vagy a kalandos helyzetek csokrait.

Jókai elbeszélő, anekdotikus, illetve drámai leleményének nagyfokú érvényesítése nélkül az emlékiratok mégoly megrendítő anyagából, Ráby Mátyás harcainak és kálváriájának történetéből nem lehetett volna regényt formálni.

Gálos már részben lajstromozta az emlékiratoknak a regényben felhasznált epizódjait. Ilyenek egyebek közt: az erdő felgyújtása (ezt Jókai drámai fordulópontként használja föl); a trigámia vádja (ezt is továbbfejleszti, gazdagítja, a rác menyecske epizódját formálván meg belőle); a kalocsai „partikuláris" gyűlés; a négy rác vallomása; megvesztegetési kísérlet 3000 arannyal (Jókai ennek az epizódnak a Rábyt körülvevő kísértések fokozódó sorában biztosít helyet); a ligeti séta és a mérgezési kísérlet (e jelenetet a „polgártárs" élclapba illőn megformált alakja élénkíti); az izbégi és szentendrei boreladás (Jókainál ez az epizód a hűbéri Magyarország viszonyairól adott képben foglal helyet): a négynapos lakoma számlája (a megyei és kincstári korrupció képének élénkítésére, megfelelő anekdotai körítéssel); az új községi választás (célzatos eltéréssel az emlékiratok adataitól); a vármegyei tömlöcök; a bécsi kontrollor-folyosó; a két bécsi komisszár; a hajdú vallomása az ördögi szöktetésről; Szabó és Somogyi veszekedése; a vérrel való levélírás; a császár és a börtönök; Rábyt a törvényszék előtt a földre fektetik le; kidobják az utcára; az új elfogatás veszélye, a két darabant tréfája stb.

De az emlékiratokból merít Jókai számos, egyéb adatot is,

melyek jó részét kibővíti, cselekmény-teremtő képzeletének indítékául használván fel őket ; ilyenek pl. : a leégett szentendrei házak, melyeknek adói az épen maradottakat terhelik (I. 135. l.) ; vád Ráby ellen, hogy a brünni erdőben kirabolt egy Marcus Mendel nevű zsidó kereskedőt (I. 136. l.) (támaszpont Ábrahám alakjának megalkotásához) ; Ráby házának lefoglaltatása, Ráby erőszakos fellépte, melyet a vármegye helyesel (I. 140. l.), (ez az utalás Jókainál a velencei és bicskei nemesek „háborújának" színes, anekdotai jelenetévé gazdagodik) ; a visegrádi kasznárság (I. 153. l.) ; a Rábyra leadott lövés (I. 153. l.).; a Szentendréről elbújdosó seborvos (I. 155. l.) ; a titkos vasládát helyettesítő persely, néhány forintnyi tartalommal (I. 160. l.) ; a cselédlány, akiből Ráby ellen vallomást akarnak kicsikarni (I. 174. l.) , (ez az utalás szolgál alapul Jókainál Böske alakjának megteremtéséhez) ; Petko esküdt hirtelen halála (I. 190. l.), (Jókainál : drámai tetőpont, és az eltűnt vasláda miatti bonyodalom kezdete) ; a községi porciókönyvekből kiderülő adóvisszaélések (I. 201. l.) ; a börtönbeli három nemesember (I. 270. l.), (a regény egyik legtöbb humorral, anekdotai helyzetkomikummal létrehozott jelenetéhez nyújt indítékot ez az adat) ; a befalazott börtön (I. 271. l.) ; a pokollá fűtött szoba (I. 283. l.) ; találkozás az elszöktetett Rábyt üldözőkkel (I. 287. l.), (ebből az utalásból bontakozik ki a Villám Pista-epizód) ; a császár Ráby elé tárja az ellene felhozott vádakat (II. 8. l.) ; Ráby és a komisszárok átkelése a zajló Dunán (II. 16. l.) ; Ráby állítólagos betegsége (II. 18. l.), (Jókainál „pestissé" növelve) ; Ráby megvasaltatása (II. 27—29. l.), (a regényben csaknem adatszerinti pontossággal felhasználva) ; mérgezési kísérlet a börtönben (II. 60. l.) ; a franciskánus barát (II. 100. l.), (Jókainál : siralomházi jelenet, *veres* baráttal) ; Ráby egyenruhában utazik haza (II. 123. l.), (Jókai ezt a motívumot a darabant-jelenetben használja fel) ; II. Lipót elismerő szavai (II. 135. l.), (Jókainál : 8 nappal később a király meghal) ; a becsületes tisztviselő, aki nem ad írást Ráby ellen (II. 160. l.) stb., stb.

Általában, az emlékiratok adatai, utalásai megannyi kiindulásokul szolgálnak Jókai képzelete számára — megtermékenyítő indítékokul, melyek Jókai legkedvesebb birodalmát, a kortársainál is jobban ismert, jobban szeretett „régi Magyarország" világát oly gazdagon és színesen idézik.

Jókai elbeszélő leleménye, szerkesztő finomsága a regény számos helyén tündököl, az 50—60-as évek legjobb írásaira emlékeztető fénnyel; ez a lelemény azonban helyenként mégis valamely bonyodalom-hajhászásnak, spekulatív érdekességnek és kalandosságnak enged helyet.

De mily jellegzetes és virtuóz már az „elöljáró beszédnek" látszólag oly körülményeskedőn kiválasztott hangneme is, mely tudálékosan utalva a XVIII. századvég Pestjének városképére, a „prókátorok hiányának" fölpanaszolásába bocsátkozik, humoros kitéréssel a pervitel patriarkális módjaira, s végül szójátékszerű könnyedséggel ugorva át arra az emberre, „akinek az a rettenetes gondolatja támadt, hogy a maga öklére prókátor legyen Pestben, Budában és Pest-Pilis és Solt vármegyében". A mosolygó mesemondás hangneme, mely kedélyes-játékosan uralkodott a fejezet egészén, szinte változatlan marad annak a népnek említésénél, melynek prókátora akart lenni Ráby, „csak alázatosan és titokban felkéretve azok által, akiknek a kis baj is nagy baj, s akiknek a panasz hangja, ha külön-külön szólal meg, csak nyöszörgés; de ha egyszerre adhatnák ki, mennydörgés volna". Lám, a humor felhői viharfelhőkké tömörültek váratlanul — s a kedélyes, anekdotai modor immár a kálvária, a mártíromság bemutatásának hangneméül szolgál. Az egész regényen az elbeszélő művészet e kettős hangneme válik uralkodóvá.

A „messziről kezdő" mese, melynek bonyolultabb módszeréhez ritkán folyamodik Jókai, ebben a regényben egyszersmind mesteri expozíció is: az első öt fejezet azt a világot mutatja meg, mellyel Ráby szembeszáll majd — a vármegyét és a községet, az „úriszéket" és az elöljáróságot,

melyek előtt a nép „prókátoraként", a „maga öklére" még nem jelent meg. De az udvaron a jobbágyokat már amiatt botozzák, mivel deputációban kérték, hogy a község számadásai „huszonöt év óta vizsgáltassanak meg". És a botozás mellé a szerelmi enyelgés — az ütéseket számláló Petray és Fruzsinka idillje : ez a „kedélyesség" mennyire súrolja már a szatírát is. A táblabíró-genre felrajzolásánál (Laskóy Bálint) Jókai kezét az egykori élclapszerkesztő gyakorlata vezeti, ahogyan Tallérossy Zebulonnál is, aki egyszerre volt regényalak és az Üstökös sztereotip-figurája. A kor-elevenítést azonban Jókai nem mindig „forrásaira" támaszkodva végzi, hanem vagy a korra jellemző történelmi kuriózumok felsorakoztatásával (ezt láttuk a *Szép Mikhál*ban és erre szolgál bőven példákkal a *Rab Ráby* is) — vagy pedig a kortársi élet típusainak múltba átplántálásával. Kőcserepy uram az 50-es évek Magyarországáról került át a reformkorba — Petray, Fruzsinka, sőt, Lievenkopp is mintha a 70-es évek szülötteiként vendégszerepelnének II. József korában. Ezeknek a típusoknak rajzában már ott bújkál valami abból a dzsentribírálatból, melynek igazi ideje a 80-as évek írónemzedékénél következik el. A vármegyei erkölcsök képét nemcsak a deresre nyíló ablak idillje, vagy az emlékiratok adataira támaszkodó ebédszámla nyújtja — hanem Laskóy elnyert tíz aranyának kalandos története is, melyek Fruzsinka egyik szeretőjének, Gyöngyöm Miskának kezéből a másikéba, Lievenkoppéba vándorolnak át. A vármegyei korrupció rajzát szervesen egészíti ki a nép elnyomatásáé ; a szentendrei szüret képe, tömörségében, *A falu jegyzője* vérlázító jeleneteit idézi — de Jókai kuriózum-szomja itt is kielégül a feudális adófajták felsorolásában, valamint a pénznemek zűrzavarának rajzában. Ez a rajz azonban egyben — az anekdota látszólagos esetlegessége mögött — Ráby színreléptének előkészítője is. „Az ilyen pénznek aztán zsák kellett", — a zsák mellé pedig pénzváltó — aki nem más, mint Rotheisel Ábrahám. Rotheisel nevének *i* betűje : külön, kis anekdotai kitérés alkalma — de ennek az anekdotának egyik szerep-

lője: Ráby Mátyás. Ha a tíz arany története a korrupció tömör és eseményes szemléltetésére nyújtott lehetőséget — úgy az *i* betű története: Ráby jellemét mutatta meg. Kiáltó a kontraszt a megvesztegető, rabló, okmányt hamisító vármegye — és a pénzt visszautasító, az *i*-re pontot tenni nem akaró Ráby tisztasága, becsületessége között.

Ez a becsületesség bírja szóra Rotheiselt — és indítja el Ráby sorsát. A „nép prókátorának" küldetés-tudatát a regény több helyen is fennen hirdeti: „kincset keresni" hívja Rábyt Rotheisel — de ez a kincs „a legnyomorultabb emberek véres verítékéből van összegyűjtve"; Leányvárynak is nyíltan megmondja Ráby, hogy az „elnyomott népnek a panaszait" akarja orvosoltatni, s a törvényszék előtt bátran vallja: „a szegény nyomorgatott népnek a sorsát enyhíteni akartam". Utaltunk már arra, hogy a cselekmény során Jókai ezt a küldetés-tudatot *bizonyos határig* engedi csak érvényesülni; a regényben a nép csak a kincskeresés érdekében áll Ráby mellé. S ugyanígy „menti föl" Rábyt az író a néplázítás „vádja" alól is; ez a „vád" itt puszta koholmányként szerepel, Kalabusz uram hamisítványát bírván egyedüli bizonyítékul.

A törvényszék előtt majd a népet is mentegeti Ráby a lázadás, a zendülés „vádja" miatt: „Hisz nem voltak azok lázadók, nem zendülők az ország törvényei ellen, csak igazságot kértek, s én az igazságot kerestem számukra". A „mennydörgés", melyre az „elöljárói beszéd" utalt, elcsitul tehát, mielőtt a vihar kitörhetne — a népmozgalom megmarad ama keretek közt, melyek megnyugtatóak még a liberális szemlélet számára. A népért felszólaló, „prókátor" Ráby bátorságát, hősiességét a regény mindvégig kidombortja — de oly módon, hogy valamiképp a lázítás, a forradalmárság látszata se adódhassék e hősiességből. Jókai liberalizmusa világos határokat von Ráby és a nép cselekedetei elé — és ezekről a határokról Ráby is, a nép is visszafordul a regényben. Azért, hogy Rábyban a nép lázítóját ne láthassa Tisza Kálmán Magyarországa — Szentendre és Izbég rokon-

szenve *csak* a vasláda titkának birtokosa felé irányul a cselekmény egy bizonyos helyétől kezdve. S hogy a lázítás vádja merő-ben abszurdnak, kiagyaltnak hasson — Kalabusz uram hamisítványa hivatott Rábyt az író kortársai előtt „tisztázni".

Újból csak hangsúlyoznunk lehet annak jelentőségét, hogy Jókai a dualizmus kül- és belpolitikai megerősödése idején, s a dualizmus hozta társadalmi és gazdasági viszonyok előtt is fejet hajtva — rokonszenvével, érdeklődésével még egyszer a forradalmi múlt előzményei felé fordul. De ez a rokonszenv, ez az érdeklődés mindvégig tiszteletben tartja azokat a határokat, melyek a felvilágosodás, a forradalom eszméit, vagy éppen a szociális eszmék körét — a Tisza Kálmán-korszak liberális felfogásától elválasztják. A történelmi Ráby sem volt forradalmár — de Jókai Rábyja még a történelminél is kevésbé az.

Rotheisel Ábrahám *i* betűje anekdotikus átvezetés volt az expozícióból a voltaképpeni cselekményhez; de ez az anekdota a jellemzés, az egyénítés alkalmául, Ráby jellemének, erkölcsének megmutatójául is szolgált. A nyolcadiktól a tizenkettedik fejezetig terjedő rész a Jókai-konstruálta, s az emlékiratoktól eltérő konfliktus eszmei megalapozását végzi el; korábbi regényeinek irányzatosságát érvényesíti itt újból Jókai: a Leányfalvyval, Tárhalmyval folytatott beszélgetések azt a célt szolgálják, hogy Ráby és a nemesi ellenállás világnézeti álláspontjai egészen világosakká váljanak. S a tizenegyedik fejezet megmutatja azt a „falat" is, melynek Ráby „fejjel fog nekirohanni": az abszolutizmus államgépezetének két irányítójáról rajzol arcképet Jókai — a különc, „rozsdás arany" Niczkyről és a korrupt, a megvesztegetőivel összejátszó disztriktuális komisszáriusról. E fejezet zárórészében Jókai a Corpus Juris cikkeit számbavevő Niczkyvel már jóelőre kimondatja azokat a vádakat, melyeket majd szembe szegeznek Rábyval — kijelölteti a sorsot, mely felé hőse elindult.

A kálvária szenvedései, megpróbáltatásai: fokozatosak

— és e fokozatok megteremtésében, a cselekmény fokról fokra feszítésében, a dráma sűrítésében, a szálak bonyolításában Jókai virtuóz tudatossággal, tervszerűséggel jár el. Intermezzók, megszakítások, késleltető mozzanatok váltakoznak egymással a regény további menetében — kevés művét szerkesztette meg oly körültekintően Jókai, mint a *Rab Rábyt*.

A tizenkettediktől a tizennyolcadik fejezetig terjedő egységben a csábítások, a kísértések egész hálója vetődik Ráby elé, a pénzzel való megvesztegetés kísérletétől Fruzsinkáig, a szerelem, a családi boldogság csábításáig, míg a Dacsó Marci-epizódban a döntő, drámai fordulathoz, Ráby további tetteinek második motivációjáig vezet az út. Ráby meghurcoltatása is fokozatosan, növekvő „adagolással" kapja meg helyét a cselekményben : először csak a börtön küszöbéig jut el — Rotheisel állítólagos kirablása miatt — de erről a küszöbről még visszarántja őt Ábrahám esküje. Az emlékiratok száraz utalásából itt a zsidó eskü hatásos, drámai jelenete bontakozik ki — komorsága, baljós hangulata ezentúl már az egész történés színezetét adja meg.

Intermezzószerűen illeszkedik az előzményekhez a Fruzsinka szökéséből származott bonyodalom — erre a megszakításra azért is szükség van, hogy a Rábyra zúduló későbbi csapások drámaibb hangsúlyt nyerjenek, s túl gyors egymásutánjuk egyhangúságot ne szüljön. Ez a helyes szerkesztési elgondolás persze, nem menti a zsámbéki „párbaj" sablonos betyár-romantikáját, mely Jókai érdekesség-igényét nagyonis olcsón elégíti ki. A viszontagságok első sorozata s a Fruzsinka szökését követő bonyodalom tetőpontra jut a rác menyecske epizódjában — abban a szomorú és kegyetlen farce-ban, melyet a már amúgy is megalázott Rábyval játszanak ellenségei. A viszontagságok e sorozatának végére a kiraboltatás, majd az orvul leadott lövés tesz pontot. Ezek az események Ráby jellemének kirajzolódását sokkal reálisabb eszközökkel teszik lehetővé, mint Jókai egyéb regényei. A Ráby ellen szövött intrika híján van bármiféle

mesés elemnek — híján mindazoknak az emberfölötti csodálatosságoknak, melyek pl. Berend Iványt tették próbára. Ráby nem a természettel viaskodik, s hősiességében, tűrésében nem nő az emberi méretek fölé. Tímárhoz való, már említett közelségét ez a körülmény is magyarázza. De az ellene indított hajsza, melynek csúfos apróságai, visszataszító fondorlatai, förtelmes banalitásai nem a Sue-i borzalmak jegyében születtek, hanem az emlékiratok józan és száraz adatai nyomán — ezek a nagyonis valóságos és éppen nem elképzelhetetlen szörnyűségek többet vallanak a magyar hűbériségről, mint Tengelyi Jónás történetén kívül a múlt század bármely magyar regénye.

A regény légköre, erős valóság-színezete a Ráby ellen folyó üldözések, a rászakadó szenvedések hiteles bemutatásából származik; az emlékiratok támpontjai Jókainak nem holmi romantikus maffia kiagyalására adnak indítékot — hanem arra, hogy egy olyan nyomasztó világképet teremtsen belőlük, melyben a hanyatló hűbériség egész embertelensége, s a kor egész történelmi valósága helyet nyer.

Ráby elutazásai meg-megszakítják a cselekményt, s új fordulatok előkészületeire adnak alkalmat. Bécsi útjáról visszatérve kilakoltatva találja magát tulajdon házából. Az emlékiratok erről az eseményről szűkszavúan csak ennyit mondanak: „Kényszerítve láttam magamat, hogy házamat jó magyar módra foglaljam vissza, vagyis erőszakkal vegyem újból birtokba. A vármegye jóváhagyta ezt a visszafoglalást..." (I. 140. l.). Az előbbi mondat azonban Jókainál a velencei és bicskei nemesek ragyogó, anekdotikus epizódjává szélesedik — az utóbbi pedig a Niczkynél tett újabb látogatás jelenetévé, melyben a panaszra feljött szentendreiek megszégyenülten kotródhatnak haza. Ez a fordulat egy *coup de théatre* jól előkészített váratlanságával hat. Ráby sorsának alakulásában ez az epizód egyben a „késleltetés" drámaiságával is bír: még visszafordulhatna útjáról — a szétfoszló felhők közül rámosolyog a nap. Az események ez átmeneti pihenőjén helyezi el Jókai a császár fantasztikus-

nak tetsző „plánumait" — melyeknek távlatait, szokása szerint, a maga kora felé fordítja. És e csalóka nyugalmi állapot még Ráby látszatgyőzelmét is elhozza — a disztriktuális komisszárius elbocsáttatásával. Mindez az ideiglenesen felmosolygó fény — csak a közeledő árnyak komorságát hivatott kihangsúlyozni. Ráby továbbhalad azon az úton, mely most megállást kínált neki — és Jókai ezen az úton most már szaporítja a kálvária stációit.

A mindinkább magára maradó Ráby elhagyatottságát hangsúlyozandó, Jókai talán a puszta hatásosság kedvéért is hajlik az „ecce homo"-jelenet megteremtésére. Persze, mint láthattuk, ily hatás keresésére az egész koncepció, a mű eszmeisége is indítja az írót. De Ráby mégsem maradhat mindig vesztes: néha sikerül kicsikarnia egy-egy diadalt; a disztriktuális komisszárius leváltásán kívül ilyen diadal még a nótárius halála is, aki Ráby gúnykacajára fordul le székéről. Jókai ezekben a diadalokban azért tér el az emlékiratoktól, mivel Rábyval nem holmi szélmalomharcot vívat, s nem Don Quijote-típusnak kívánja mutatni hősét. Arról hogy a nótárius halála miféle bonyodalom forrása lesz, s miként hat ki Ráby és a nép kapcsolatára, már szóltunk.

Ráby letartóztatása után a börtönbeli szenvedések mindegyre fokozódó, az ítélethirdetés jelenetébe torkolló epizódsora következik. Ezt a sorozatot csak az álruhás szöktetés és az üldöztetés kalandjai szakítják meg tartósan. A börtönepizódok általában az emlékiratok tényeinek kiszínezései, lekerekítései. De regényének ezen a részén Jókainak még a korábbinál is jobban kell tartania az egyhangúságtól; ezt elkerülendő, minduntalan tarkázni kényszerül a börtönélmények tragikus sorozatát. Jókai két kézzel kap az olyan lehetőségek után, aminő a nemesi börtön „társasága", az imádkozó Kalabusszal, a káromkodó Garabossal s az uralkodó Karcsatájival. A humoros, paradox helyzetek egész patakzását indítja el Jókai ennek az „együttesnek" ellentéteiből: a börtönbeli dáridó tetőpontján Garabos kezd imádkozni, „keservesen zokogva bűnbánatában" — Kalabusz

pedig káromkodik — míg Karcsatáji magára zárja a tömlöcajtót, nehogy a tolakodón szolgálatkész porkoláb tovább háborítsa...

De Jókai felhasználja a tarkítás olyan érzelmes lehetőségeit is, mint Mariska látogatása Niczkynél — s még inkább az olyan anekdotai lehetőségeket, mint a már említett kamarás-epizód, vagy a két bécsi komisszár látogatása. Tarka foltként szakítja meg a börtönepizódokat a siralomházi jelenet is a veres baráttal stb. A Jókai-regények egész anekdota-művészete, a Jókai-humor minden bensősége — a festőiség, a légkör-teremtés, az elbeszélő könnyedség stb. érvényesül a *Rab Rábyban* — és ennek a kiérlelt művészetnek hatását még azok a romlandó elemek, a Jókai-mű hanyatlásának azok a termékei sem tudják egészében lerontani, melyek a Gyöngyöm Miska- vagy a Fruzsinka-epizódokban figyelmeztetnek az író 1875 utáni korszakának világnézeti és művészi válságára.

A Rab Ráby: egy *remekmű* félig-meddig elmulasztott alkalma Jókai írói pályáján — felemás *remekmű*, nagyarányú és megható kísérlet egy olyan mondanivaló kifejezésére, melyet 1875 után helyesen és tisztán, a történelmi valósághoz híven, már nem tudott megragadni az író. A történelmi Ráby Mátyás sorsát Jókai a felvilágosodás eszméi és a nemzeti függetlenségi törekvések összecsapásainak színterévé formálta át. Rábyból tragikus hőst teremtetett, akinek nem lehetett *teljesen* igaza, s aki a maga féligazságának birtokában tragikus bukásra volt eleve ítélve. Ráby tragikuma azáltal válik súlyossá a regényben, hogy a népért küzdő hőst — a nép is cserbenhagyja; erre a megoldásra egyébként Ráby emlékiratai nem nyújtottak támpontot. A regény koncepciója valójában ott zavarodik meg, ahol Jókai a hős konfliktusának megoldását, a „teljes igazság" és harmónia létrejöttét, népszabadság és nemzeti függetlenség egybekapcsolódását nemcsak 48 távlatában — hanem a ki-

egyezés teremtette helyzetben is lehetőnek tartja. Lappangón az egész regény alapkoncepciójában tehát ott találjuk a dualizmus elfogadását is — mint olyan helyzetét, melyben Ráby harcai „értelmüket lelik" — mint olyan helyzetét, mely Ráby vágyainak „beteljesülése", törekvéseinek koronája.

Jókainak ezen az illúziós elképzelésén túl azonban lehetetlen föl nem figyelnünk a regény pátoszára, s arra a nosztalgiára is, mellyel az író az immár elfogadott dualizmusból a harcok egy hősibb és tisztább korszaka felé, az eszmék egy felemelőbb és áldozatosabb szolgálata felé fordul. A mű ellentmondásain is túlmutató, csaknem lírai tartalom ez — s ez a tartalom avatja e regényt, felemás voltában is, számunkra becsessé. A tévedések, a megalkuvások sorozata sem tudott elhomályosítani Jókaiban egy olyan lelkesedést, egy olyan hős-eszményt, mely a népszabadságért küzdő Rábyban, az elveiért mártíromságot vállaló, igaz férfiban tudott csak kielégülésének tárgyára bukkanni. Ráby alakja és története fölidézi Jókaiban mindazt, ami benne a legjobb és legtisztább volt — fölidézi Petőfi egykori barátját, akiben e barátság tüzéből még mindig parázslik valami. A megalkudott ember csodálattal és megrendültséggel tekint e műben a meg nem alkudóra, a töretlenre, a mártírra — akit egyébként nem mindig képes valóságbeli szerepének egész tisztaságában megérteni. Jókai romantikája, mely igen gyakran menekülés volt egy törpe korból a nagy, a hősi korszakokba — most a jellem, az erkölcs példájához menekül, a növekvő jellemtelenség, a terjedő erkölcstelenség kortársi világából. A mű néha különb az embernél — a szándék néha tisztább a szívnél, mely szülte. Rab Ráby — a Jókai rab Rábyja — egy olyan emberi, politikai, erkölcsi eszményt testesít meg, melynek követésére Jókai és kora aligha képes. De ez az eszmény hősi, lenyűgöző erővel tündököl a regény lapjain — és ezek a szenvedések, ez a kálvária, ez a mártíromság még újból felidézik az ember nagyságát, immár nem a romantika túlontúl eszményített félisteneinek — hanem

egy, a mindennapihoz közelebb álló embernek képében. Mi is magvetőnek érezzük Rábyt — ha nem is *úgy*, ahogyan Jókai érezte. Előd is, előkép is Ráby, a Jókai Rab Rábyja — népforradalmaink mártírjainak elődje, előképe.

És ilyen elődöt, ilyen előképet, a Rab Ráby megjelenéséig csak egyet ismer a magyar irodaloın : Petőfi *Apostol*át.

MIKSZÁTH KÁLMÁN ÉS A BESZTERCE OSTROMA

1895: Mikszáth írói termésének gazdag, szerencsés esztendeje. Két regénye jelenik meg ebben az évben: a *Szent Péter esernyője* és a *Beszterce ostroma*. De igazi, bőséges korszaka csak most kezdődik: két év múlva írja meg az *Új Zrínyiászt* — öt év múlva kerül az olvasók kezébe a *Különös házasság*, 1909-ben *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, halála esztendejében (1910) pedig *A fekete város*.

Nehéz, keserves életszakasz maradt már mögötte: 1874-ben és 78-ban megjelent elbeszéléseivel, rajzaival nem aratott sikert — mintegy három évig újságíróskodott Szegeden, s csak 1881-ben, a *Tót atyafiak*kal, valamint 1882-ben *A jó palócok*kal találja meg igazi hangját és témáit. Ez a hang színesen, üdén csendül — ezek a témák újszerűek, és mégis ismerősek. Mikszáth előtt csak Jókainak sikerült megismertetnie a magyar olvasókat az elbeszélő művészet varázsával. Jókai keze alatt vált ez a művészet hajlékonnyá, valóban lebilincselővé, nyelvében eredetivé, hatásaiban gazdaggá, Jókai is amaz irók közé tartozik, akik a környező világ változatosságára, érdekességére — alakjainak, eseményeinek, színtereinek bőségére, festőiességére ráébresztik kortársaikat. Kemény Zsigmond regényeinek nyomasztó levegőtlensége után az ötvenes-hatvanas évek olvasói valósággal föllélegezhettek Jókai képzeletének tágas térségein — szemük belékáprázott a festette élet tarkaságába.

Mikszáth első, nagyhatású írásainak hangjára jóleső érzéssel figyelt föl a nyolcvanas évek Magyarországa: hisz ezt a hangot Jókainál is hallották már — de *A jó palócok*,

a *Tót atyafiak* elbeszélő hangja mégis egyéni, friss, könnyed — s mennyivel tisztább, egyszerűbb a Jókaiénál!

És Mikszáth témái elvezettek egy olyan világba, mely ott tükröződött egynémelyik Jókai-regényben is — de mintha a fiatalabbik író élesebb, ábrándtalanabb, okosabb szemmel látná Kárpáthy János és Tallérossy Zebulon leszármazottait!

Mikszáth közelebb vitte olvasóit a *valósághoz* — s ezzel kerekedett a valóságtól távolodó, öregedő Jókai fölébe. Nem egykönnyen sikerült ez : hosszú és következetes harcot kellett vívnia a kritikai realizmusnak olyan remekléseiért, aminők a *Különös házasság* és *A Noszty fiú esete*. A *Beszterce ostroma* is állomás volt az úton, mely Mikszáth realizmusának kibontakozásához vezetett. Ez a realizmus csak a kiegyezés utáni nagybirtokos-tőkés Magyarország kritikájában bontakozhatott ki. Mikszáth kortársai erre a kritikára nemigen vállalkoztak.

Mikszáth társadalombírálata lassan élesedik ki — művészete bonyolult, ellentmondásos utakon érkezik el a realizmushoz. Élete utolsó szakaszában válik csak azzá a nagy íróvá, akiben kritikánk Móricz Zsigmond elődjét és rokonát méltán láthatja. Mindaz, amit a *Beszterce ostroma* előtt már megalkotott, legalábbis egy-egy vonást rejt magában azokból az elemekből, melyek a kései Mikszáth-műben oly ragyogó összhanggá rendeződnek. A „tekintetes vármegye" világát mutatja be a nyolcvanas-kilencvenes évek Mikszáthja — az „apró gentryt és a népet", vagyis : nagyjából ugyanazt a világot, melyet Jókai is. Amikor azonban szemlét tart fölötte, tekintetét kezdetben még elfátyolozza az együttérzés, mely a pusztuló nemesség iránt támad szívében. A „régi" vármegyére gondol, felidézi a „régi" alispánokat és főszolgabírókat — s máris meghatottá válik a hangja. Ez a meghatottság, természetesen, részben útját szegi realizmusának is.

A „tekintetes vármegyére" emlékező Mikszáthban azonban mégsem szabad a feudális rend rajongóját látnunk. Ő ugyanis jelenének vármegyéje elől fordul a múlt — helye-

sebben : a *félmúlt* világa felé. A *Beszterce ostroma* előtt többnyire olyasféle sóhajtásokkal kíséri történeteit, hogy : „régen bezzeg becsületesebbek, jellemesebbek voltak az emberek". És ebben a sóhajtásban jelene züllöttségének elismerése is bennrejlik. Hogy a jelent milyennek látja, azt akkor még talán csak egy ízben árulja el — amikor *A galamb a kalitkában* (1893) kettős története során állítja szembe a „régiek" érzelmes és önzetlen erkölcsét az „újak" léha és rideg erkölcstelenségével. Igen, a kortársi nemeseket Mikszáth olyannak látja, mint Korláthyt, az egykori akarnokképviselőt, aki cserbenhagyja feleségét, miután vagyonát elköltötte, sőt le is csukatja az asszonyt, váltóhamisításért — s mindezek után a Nemzeti Kaszinó zárt ajtai mögött, becsületbíróságon elnököl. De ki ütődnék meg ezen? „Csak a falon lógó Széchenyi István homloka mutatott szigorú, sötét ráncokat. De azért ő sem mogorvább, mint tegnap volt, vagy tegnapelőtt. — Ejh, de hátha mégis ki talál egyszer lépni a rámájából, megrázkódik s mennydörgő hangon rájuk kiált : — Ide hamar a poharamat, hadd morzsoljam össze, hogy ne ihassatok belőle ezentúl!" Amikor Mikszáth emberséges és vidám, patriarkális és jellemes megyei urakat idéz föl az egykori vármegyéből : a Korláthyak miatt folyamodik hozzájuk. Megyei hivatalnokoskodásának emlékei, s az öregedő férfi elmélázásai is hozzájárulnak ahhoz, hogy a félmúlt vármegyéjét oly idillinek látja. „Ha rozsda is, de rózsaszínű!" — mentegeti az elavult megyei viszonyokat. „Nem adom sokért, hogy éltem még a régi táblabírák között, s hogy szemem láttára fogyott el az utolsó fény, amit a múlt dicsősége vetett még a kevély megyei címerekre".

Ez a fény : a reformkor, a szabadságharc fénye. Ennek világánál látja mindig Mikszáth a vármegyét — s amikor törpének érzi a kortársi Magyarországot, a 48-asat csak annál inkább csodálja. Mikszáth szemében a vármegye mindörökre összenőtt a szabadságharc emlékével — ezért bocsátja is meg hibáit. Tudja, a Korláthyak már nem fognának fegyvert a szabadságért, nem mondanának le önzetlenül neme-

levelükről, nem ajánlanák föl az önkéntes adózást, mint a reformkor haladó, ellenzéki nemesei. Mikszáth világosan látja: „a mai gentry nem a régi nemesség többé. De legalább abból való". Ez a „legalább" Mikszáth első korszakbeli társadalomszemléletének kulcsát is nyújtja. Csodálja még a nemesi „virtust": ha csakugyan meghal a nemesség, meghal vele a virtus is — sóhajtja őszinte fájdalommal. Virtusnak pedig ő a szabadságharc nemeseinek áldozatkészségét, bátorságát látja.

Az a Magyarország, mely a kiegyezés után bontakozik ki, mélységesen idegen Mikszáth számára. A lezüllő, elvtelen dzsentri-réteg, a gerinctelen polgárság, a tudatlanságban, elmaradottságban megtartott parasztság országa ez. Még a liberalizmus is hazug — s legfeljebb paródiája a reformkor liberalizmusának. Mikszáth a maga korát titkon mindig a 48-as eszmények mértékével méri. A „tisztelt Ház" láttán Kossuth országgyűlésére gondol. Az egykori óriások méreteit az ő szemében csak Szilágyi Dezső közelíti meg. Egyik magasabb termetű nagybátyjára emlékezteti, aki „mindenütt megütötte magát az ajtó gerendájában, a csillárokban, és igen kellemetlen volt a háziasszonyoknak, mert felágaskodás nélkül látta meg a *magas helyeken letelepedett* szemetet, penészt, almáriomok, polcok tetején". Mikszáth kissé a rokonának érezheti Szilágyit, mivel a „*magas helyen letelepedett szemetet*" ő is jól látja.

De hol az erő, mely mindezt *eltakaríthatná*? Körös-körül sehol nyoma olyan haladó mozgalomnak, mely magára vállalhatná a tisztogatás munkáját. Mikszáth úgy véli: ilyen munkát utoljára a nemesség végzett. Amikor majd Noszty Feri alakját megformálja, olyan osztályt mutat be általa, amely ugyancsak a szemétdombra való. Ám egyelőre ezt nem látja még. A szocializmust pedig nem érti — nem is értheti, a maga körülményei közt.

Mikszáth a *Beszterce ostroma* előtti években még azt az ábrándot táplálja, hogy „regenerálni" lehet valamiképp a reformkor vezető osztályát: a nemességet. Ebből a kedves ábrándból csak lassanként ébred a valóságra — de föleszmélésének valamennyi tanulságát levonja majd. *A galamb a kalitkában*, de még inkább a *Beszterce ostroma*, ennek a föleszmélésnek az állomásait jelzik. Mikszáth ábrándjának szertefoszlását azért érdemes figyelemmel kísérnünk, mivel ez egyszersmind realizmusa megerősödésének útja is, út, mely a *Különös házasság*hoz és *A Noszty fiú esetéhez* vezet.

A *Nemzetes uraimék* „nagyerejű" Mácsikjában még ábrándját próbálja megtestesíteni. Azt kívánná, hogy a nógrádi kurtanemes nagy álmai és kezdeményezései tovább éljenek az utódokban, remélve, hogy akik itt vannak, „azok már életrevalók, azoknak élniök kell, s visszanézniök a múltba, az apákhoz, hogy milyen betegségben pusztultak el". Mácsik utódait fenn kell tartani, amíg lehet, gyámolítani kell, mint a kialudni készülő tüzet. „Mi lesz velünk, minél melegszünk meg ezután, ha nagy hideg lesz?" A maga korának züllő nemesi osztálya láttán a reformkori nemesség arcát idézi vigasztalásul — s hangja máris megbocsátóvá lágyulna: „Hiszen voltak hibái, nagy hibái, de e hibákban is mennyi fény, mennyi kedvesség! Az ereje tette gyengévé, a gyengesége tette szeretetreméltóvá, s a szeretetreméltósága tette a sírba." Tisza Kálmán parlamentjének s a Nemzeti Kaszinó párbajhőseinek, kártyacsalóinak, „becsületbírósági" elnökeinek dzsentri-csürhéje „magas helyeken letelepedett szemete" elé Mikszáth odaállítja Mácsikot, a bocskoros nemest és Laczkó Gábort, aki a karrier helyett a tiszta jellem útját választja. Ugyanakkor azonban a példaképül felidézett hősből — mégsem tud igazi hőst formálni, hanem legfeljebb csak egy megható, becsületes, sőt végül szánalmas álmodozót — ugyanolyan álmodozót, mint a *Beszterce ostromá*nak

Pongrácz Istvánja. Mácsik voltaképp: fantaszta — aki egész életét a „nagy pör" szolgálatának szentelt: Békés vármegyét akarja a Laczkó-família számára visszaperelni. Egész Békés megyét, dús szántóföldjeivel, kövér legelőivel, falvaival, pusztáival. Mácsik kis vagyonát s a Laczkók családi ékszereit, még az asszonyok ezüst mentegombjait is fölemészti a pör — melynek voltaképp semmi reális alapja. Mácsik „nagy plánumát" végül is a fiatal nemzedék, Laczkó Gábor tépi szét, akiből tizesztendei áldozatok árán alispánt akar „nevelni" a família, s aki végül is színésznek megy, színésznőt vesz feleségül. Mácsikot, a „nagyerejűt", megtört gerincű, szánalmas, meghunyászkodó öregembernek látjuk a regény befejezésében — de még így is föltámad benne a *„virtus"* és a szabadságharcban fejezi be ábrándos, fantaszta életét. „Nagy ambíciók levegőbe építve, nagy cselekedetek ostoba célokra pazarolva" — kénytelen is kimondani róla bírálatát Mikszáth. E bírálata mögül azonban tekintete Mácsikban a jellem, a szív nagy erényeit kutatja. És néha valóban sikerül őt nagynak mutatnia: például, amikor még szerelméről is lemond, hogy „hivatásának", a „nagy pör" végigharcolásának szentelhesse életét.

Mácsik ábrázolásában Mikszáth művészetének olyan sajátossága mutatkozik meg, mely többi művére is, de különösképp a *Beszterce ostromára* rányomja bélyegét — mégpedig *az ábrázolásnak színváltó, összetett, bírálat és együttérzés, humor és szeretet, vád és védelem közt villódzó kettőssége.* Mikszáth ábrázolásmódja nem egyértelmű: többnyire egymással ellentétes elemek keverednek benne. Ez az ábrázolásmód Mikszáth realizmusának korlátozottságáról tanúskodik. Ki is gúnyolja azokat, akiket szeret — fáj is a szíve azokért, akiket ostoroz néha. Talán csak a Korláthy és Dőry báró-típusú emberek ellen emelt vádja hangzik egyértelmű, fenntartás nélküli szigorral. De még Noszty Feri alakjában sem tud lemondani valamiféle kedvességről, mely miatt ez a léha, züllött fiatalember néha csaknem megnyerő színben mutatkozhatik előttünk.

A *Beszterce ostroma* Pongrácz Istvánjának alakjában ez az ábrázolási kettősség, ez a villódzás-színváltás érvényesül. Hol szánalmasnak, hol tiszteletet érdemlőnek látjuk a „várurat".

De bírálat és szeretet párosul Mikszáth hangjában, amikor *Az eladó birtok* (1894) Marjánszky Mihályának történetét meséli el — aki a hirtelen támadt szerelem „virtusában" lemond a birtokgyarapítás álmairól, sőt tulajdon virágzó birtokáról is, hogy leendő apósának adósságait kifizethesse. Az „eladó birtok" sorsában Mikszáth már-már a tulajdon ábrándjának cáfolatára ébredhet rá: lám, így megy tönkre a nemesi osztály, pusztán amiatt, ami a jobbik, a tiszteletreméltóbb benne. „Igazán nem tudni, mi ölte meg őket rohamosabban? Hibáik-e, vagy erényeik?"

És Mikszáth ráébred lassacskán, hogy ezek az erények már csak egy fél-őrült, fél-különc Pongrácz Istvánban ölthetnek testet.

3

Mikszáth fejlődése a realista művészet felé, párhuzamos politikai fejlődésével. És ez az utóbbi fejlődés éppoly kevéssé egyenletes, mint amennyire ellentmondásos az előbbi. Szegedre kerülése előtt, 1878-ban, egyik röpiratában védelmébe veszi Tisza Kálmán politikáját — a Szegedi Naplónál azonban szembefordul vele. Mikszáth ellenzéki korszaka ott bontakozik ki az ellenzéki városban, mely megbuktatja Tisza Kálmán jelöltjeit az 1878-as választáson. És az 1879-es szegedi árvíz alkalmával, amikor a szomszédos Pallavicini-nagybirtok önző ármentesítő politikája, az Alföldi Vasút részvénytársaság nyereségvágya és a Tisza-kormány cinikus bürokráciája miatt elpusztul a város: azon a rettenetes éjszakán, a Zsótér-ház ablakából kitekintő Mikszáth nem

csupán a városházát körülözönlő árt láthatja, hanem a katasztrófa valódi hátterét, a kiegyezés utáni Magyarország önzését, cinizmusát is. Hangja sohasem válik oly élessé, oly keserűen szatirikussá, mint az árvíz szülte írásaiban. A *Szeged pusztulása* című röpiratának ellenzéki szenvedélyességét később ő maga is tompítani kényszerült. És amikor a város újjáépítésének vezetésére megérkezik Tisza Lajos az „udvarával", Mikszáth újabb röpiratban, s még hevesebb bírálattal mutatja be munkájukat.

Ebből az ellenzékiségből fakadnak a *Tisztelt ház* karcolatai — s látszólag ezzel az ellenzékiséggel szakítva áll majd később Tisza Kálmán oldalára, válik a híres tarokkpartik résztvevőjévé. Ennek a „pálfordulásnak" helyes értékelését nyújtja Király István, amikor rámutat arra, hogy Mikszáth elsősorban azért távolodott el a függetlenségi párttól, mivel az „mindinkább a feudális nagybirtok érdekeinek szószólójává, a különféle demokráciaellenes tendenciák gyűjtőmedencéjévé" vált. Szíve szerint Mikszáth egyik párthoz sem húzott — helyesebben: a maga eszméinek megvalósítására egyiktől sem nyerhetett biztosítékot. A reformkori liberalizmus, a szabadságharc jelképezte függetlenség egyaránt távol volt Tisza Kálmántól és az ellenzéktől. Tévednénk azonban, ha azt hinnők, hogy Mikszáth már ebben az időben szembefordul az úri Magyarországgal — vagy oly mértékben látja silányságát, mint az *Új Zrínyiász*, a *Két választás*, a *Különös házasság*, *A Noszty fiú esete* idején. Ekkoriban Mikszáth még bízik abban, hogy az erők és erények, melyek 48-at létrehozták, ott lappanganak a Mácsikok, a Laczkók leszármazottjaiban. „Az én hőseim nem az adomázó táblabírák, sem nem a pazarló földesurak, hanem egyszerű kurtanemesek"... — korlátozza mégis a nemesi osztály iránti rokonszenvét. Politikai álláspontját leghívebben talán az *Apró képek a vármegyéből* ama kis epizódja fejezi ki, melyben Kupicza bácsi jellemzi a pártokat. Mikszáth is úgy érezheti, hogy a kormánypárt „két külön országot boronál össze, mintha én két asszonyi derekat akarnék be-

fűzni egy míderbe...", a függetlenségi párt pedig „egy vézna leányzónak szab olyan ruhaderekat, szoknyákat, minők majd csak testes, kifejlett asszonyság korában lennének jók neki". Ugyanakkor pedig a szocializmusról csak annyit tud Mikszáth, amennyit Hlavacsek Józsefnek, az elcsapott kántornak történetéből megtudhat róla. Politikai álláspontját tehát valóban hasztalan keresnők a nyolcvanas-kilencvenes évek parlamenti pártharcainak mezőnyein. Mikszáth politikai igényének a kormánypárt éppoly kevés volt, mint az ellenzék. És senki sem állíthatná, hogy írásaiban Mikszáth valamikor is Tisza Kálmán „propagandistájává" alacsonyodott volna. *Független* tudott maradni a kormánypárt kebelén belül is — független a kortárs politikai hitvallásaitól. Ez a „függetlensége" azonban abból származik, hogy maga körül sehol sem talál olyan meggyőződést, olyan programot, melyhez szégyenkezés nélkül csatlakozhatnék. Ő, aki annyit írt politikáról és politikusokról, a maga korának politikai mozgalmait egyáltalán nem segíti, nem támogatja írásaival. Halad a maga útján, magányosan, s illúziói szertehulltán egyre mélyülő komorsággal. Utolsó éveinek humora már nem is igen leplezi ezt a komorságot. De a maga korában *íróvá* e komorság nélkül nem is válhatott volna.

Művészete épp abban mutatkozik meg, ahogyan ösztönös óvatossággal e komorságot leplezni tudja. Humorát, mosolyát, vidékies kedélyességét elsősorban stílusával lopja belénk. Ez a könnyednek és egyszerűnek tetsző stílus, mint kortársai elárulják : fáradságos, keserves munka eredménye. S az, amit derűnek érzünk művében, ugyancsak kínt és keservet takar.

Álláspontja egyszersmind a magyar történelem holtpontjának bevallása is. Mikszáthban szegedi tapasztalatai érlelik meg a felismerést, hogy tehetetlenül áll szemben a kiegyezés utáni Magyarország erőivel.

Ez a tehetetlenség azonban sohasem gátolja meg abban, hogy becsületesen — habár indokolt óvatossággal is helyenként — nevükön ne nevezze korának bűneit. Látja a nagy-

birtokosok önkényét, látja a klerikális reakció aljasságát — sőt a zsírosparasztok kizsákmányoló kapzsiságát is. Napjainkig sem veszített időszerűségéből, élességéből, hitelességéből annak a nagygazdának „találó fotográfiája", aki visszavárja az eltörött kocsitengely összetákolására nagy nehezen kölcsönadott fát és kötelet. De Mikszáth nem csupán a kizsákmányolókat látja, hanem a kizsákmányoltakat is, a szegény kis Baló Borcsákat, akiket a Sós Pálok még „néhai bárányuk" bőrétől is megfosztanak.

Eötvös a polgárosodás nézőpontjáról ítélte el a feudalizmust. Mikszáth egy olyan erkölcs nézőpontjáról ítéli meg a maga korát, amely a parlamenti pártok mindegyikétől idegen. Tiszta jellemet, önzetlen szívet, igaz érzést, teljes emberséget kér számon az uralkodó osztályoktól. Negyvennyolchoz is azért ragaszkodik, mivel benne ezeknek az erényeknek diadalát látja. A szabadságharcról azzal a szemérmes tapintattal szól, mellyel legszemélyesebb érzelmeikről szoktak vallani a mélyen érző emberek. Óvakodik attól az apoteózistól, melynek fényébe Jókai szereti borítani a szabadságharcot. Ő nem a Baradlay-fiúkat mutatja meg a csatamezőn — hanem csak a pribolyi bocskorosokat, akik nem is földreszállt arkangyalok, hanem inkább mulatságos, melegszívű emberek.

4

Pongrácz István alakjában Mikszáth megrajzolja mindazokat az erényeket, melyeket éppoly hasztalan keres a megyeszékhelyek — mint a budapesti Kossuth Lajos utca kaszinóiban. Mácsik erényeit rajzolja meg Pongráczban, a bátorságot, a nagy tettek vágyát, az érzelmek mélységét, a lovagi gyengédséget és odaadást. De mekkora változás ment

már benne végbe a *Nemzetes uraimék* óta! Ez a regény, valamint a *Beszterce ostroma* és az *Új Zrínyiász* (1898) ugyanegy problémia három változatát nyújtja, s e változatok Mikszáth mindinkább kiéleződő kritikaiságának erejéről tanúskodnak. Ez a kritikaiság metszi el Mikszáth ábrándjainak gyökerét is. Mácsik, Pongrácz és Zrínyi : három férfi, akik épp legértékesebb tulajdonságaik miatt ütköznek össze környezetükkel — három anakronisztikus arc! Figyelemreméltó azonban, hogy 1848-tól — a *Nemzetes uraimék* évétől — az *Új Zrínyiász*ig mennyire elmélyül ez az anakronizmus. Mácsik még csak fantaszta volt, különc, aki egy délibáb után vetette magát hatalmas erejével — Pongrácz már belezárkózik e délibábba, csökönyösen, tébolyult elszántsággal — Zrínyi pedig éppen : kísértet. A feudalizmus egy hősi korszakának zavaró és tapintatlan kísértete. Mácsikkal Mikszáth még a reformkor nemesi erényeinek megóvását kívánja példázni — Pongráczcal már nyíltan bevallja, hogy a múltat nem lehet életben tartani többé — Zrínyivel pedig egyenest tragikomikusnak mutatja a visszakísértő múltat. Pongrácz valahová a tizenhetedik századba vágyik vissza — Zrínyi pedig előtoppan a tizenhatodikból : ezek a látszatra oly játékos ötletek Mikszáthnak egy nagyon is keserű társadalombírálat — s egy önnön illúziói fölött is tartott ítélkezés alkalmait szolgáltatják. De a *Beszterce ostroma* és az *Új Zrínyiász* után nem is látja többé idillinek a vármegyét — hanem csak a Noszty-fiúk vadászterületének. A *Beszterce ostroma* tehát azért tanulságos, mivel épp azt a folyamatot tárja elénk, amikor Mikszáth leszámol ábrándjaival, s ily módon utat vág magának a kritikai realista ábrázolás felé.

De Pongrácz személyében nem csupán a tulajdonságok, az erények időszerűtlen, különc, anakronisztikus jellege mélyül el — hanem egy társadalmi osztály elaggottsága, szétbomlása is nyilvánvalóvá válik. Mácsikot még olyannak látjuk, mint aki kedvezőbb körülmények között *reális* célokra fordíthatná az erejét. Pongrácz azonban csak irreálisan képes élni a jelen körülményei között. Forradalmak azért

születnek, mivel az emberek képtelenek tűrni jelenükben a rothadó múltat. Pongrácz azonban képtelen megtűrni a múlt szomszédságában a jelent. Pallosjogát kívánja használni és seregét elindítja Beszterce ellen. A régi feudális osztályerények visszájukra fordulnak cselekedeteiben: nagy tettekre vágyik — s hadijátékokat rendez tót parasztjaival; mélyen és tragikusan szerelmes Apolkába — de lemond róla, mivel nem képes átlátni a rossz színjátékon, melyet szenátoroknak öltözött csepűrágók játszanak el előtte, a „meghódoló" város küldöttségeként. A feudális eszmények csak egy különc, egy elmebeteg tudatába fészkelhetik be magukat: döbben rá Mikszáth az igazságra. De ugyanakkor arra is rádöbben, hogy a rothadás, mely Pongrácz elméjében megy végbe — végbemegy a magyar osztálytársadalom szervezetében is. A „történelmi" osztályt egyrészt Pongrácz képviseli a regényben — másrészt a koldusmód tengődő, egymást is meglopó Behenczy báróék. Ime, ezzé lett a „félisteni" alispánok „tekintetes vármegyéje!"

De kik azok, akikbe a nemesi osztály szétbomlásának letagadhatatlan felismerése után még reményét veti? Noszty Feri fölött Tóth Mihály, a szorgalmas, becsületes iparos mond ítéletet. Jókai még csaknem feltétlen lelkesedéssel és rokonszenvvel írt a derék kézművesekről, a reformkor öntudatos mesterembereiről, csizmadiákról és pékekről, akiknek lelkében a haladás eszméi vertek gyökeret. Mikszáth is szereti ezt a réteget, s a dzsentrivel szemben, élete utolsó korszakában, félreérthetetlenül az ő oldalára áll. De látja elmaradottságát is — észreveszi idővel, hogy a kézműves polgárság éppoly idegenné kezd válni az új világban, mint maga a dzsentri is. Sziráki uramnak, a szegedi késesmesternek képében is az időszerűtlen vonások uralkodnak: nem fogadja el a londoni megrendelést tízezer szegedi bicskára, mivel kukoricakapálás idején van. Szeretettel, de szépítés nélkül ábrázolja Mikszáth a bábaszéki polgárok vidékiességét, együgyűségét is — nem véletlen, hogy kritikája sohasem válik kegyetlenné, amikor róluk szól. Igazi együttérzés,

szeretet és becsülés azonban csak akkor érződik hangján, amikor a népről ír. Egyik legszebb novellájában, a *Mikor a sírkövet hoztuk* című̈ben, az öreg Suska és Filcsik a gyengédség, az emberiesség, a jóság olyan vonásaival gazdagok, aminőket egyéb Mikszáth-alakokban hasztalan keresnénk. A szabadságharcban véghez vitt „véres" hőstetteikről mesélnek — de tengelydorongért sajnálnák kivágni a fát, melyen madár fészkel, s a kis Mariska sírkövét az eső elől bundájukkal terítik le. Az eltörött kocsitengely motívuma, mely összekapcsolja e művet a már idézett kulákfotográfiával: a parasztság két rétege közti mély jellemkülönbségeket is megmutatja.

5

Legkedvesebb művének emlegette Mikszáth a *Beszterce ostromát*, s tagadhatatlanul egyesül is e regényben mindaz a fény, ötlet, megfigyelés, elbeszélővarázs, mely az ő művészetének legjavát jelenti. *Regényesebb* témát aligha dolgozott fel életműve során — s a regényességet a valósággal tömörebben eggyé sehol sem kovácsolta. Kicsiny terjedelmében is, e regény a szerkesztés, a szerencsésen kiaknázott hatások, a helyesen csoportosított alakok és színek összhangjának szép példája. A *Beszterce ostroma* is mutatja, mily mértékben fejlesztette tovább Mikszáth Jókai elbeszélő művészetét. Mesterének bravúrját is meghaladó technikával bontja ki történetét — hangja már az első lapokon megejt melegével, s azzal a sajátos bájjal, mely a nagy elbeszélők tulajdona.

Képzelet és érzelem melege fűtik e hangot. *A jó palócok* és a *Tóth atyafiak* hatásának titka is e hang volt: az a személyes árnyalat, szeretetnek és humornak az a bűvös fölfölcsillanása, mely oly bensőséges, meghitt légkört idézett akár a „pogány" Filcsik, akár Lapaj, a „híres dudás" alakja

köré. Mikszáth számára nélkülözhetetlen e légkör, hogy művészete egész gazdagságában kibontakozhassék. Épp ezért oly fontos történeteinek környezete — s épp ezért ragaszkodik is bizonyos színhelyekhez, melyek kedvesek a szívének. Regényessége csak bennük lel igazi otthonra. Ez az oka, hogy kerüli Budapestet: „A kisvárosi élethez már nagy a város, a világvárosi élethez még nem elég nagy." Mikszáth számára túlságosan rideg, „prózai" e város: „Regények Budapesten is történnek, de azokat a város összes vénasszonyai tudják; paprikadrámák, szerelmi öngyilkosságok valamely szálloda különszobájában, eltűnt fiúk, elszöktetett lányok, efféle elcsépelt sablonok." A mikszáthi történetek számára bensőséges fészekül csak — a szülőföld, a Felvidék és Szeged szolgál. Az első: az emlékek forrása, melyből Mikszáthnak a félmúlt világ felé oly szívesen forduló művészete, különösen pályája első szakaszán, bőséggel merít. A második: a legregényesebb világ, bányavárosaival, különceivel, derűs, életművész kispolgáraival, s a Vág völgyében ködlő történelemmel — A *Beszterce ostromának* témája csak ebben a környezetben teremhet meg és semmiképp sem az Alföldön, vagy a Dunántúlon, de még Nógrádban sem. A harmadik: a parasztból lassan polgárosuló mezőváros, lassú és bölcs emberek városa, kiknek életelvei Mikszáthéival annyira közösek. Szeged népének arca elő-előbukkan, valahányszor *népről* ír Mikszáth – még ha az ország más tájainak népéről is.

Otthonos öröme, mellyel a Felvidék tájain sétáltatja képzeletét Mikszáth, mégsem holmi romantikus álomvilágnak szól. Elmaradottnak, jámborul hiszékenynek és sötéten babonásnak kell látnunk e vidéket, virágos mezői, tarka falvai ellenére. Vagy talán nem rejlik-e mélységes gúny — ha mégoly érzelmes hangsúlyokkal telítetten — a „szent esernyő" történetében, melyet egy középkori műveltségi fokon meghagyott nép sző, a glogovai plébános zsebének javára? És elképzelhetjük-e Pongrácz István „haditetteit" — egy vasúti csomópont, vagy egy ipari város szomszédságában? Mikszáth, amikor elmélázik is Nedec várának festői

környezetén, s amikor egy tündérmese kellékeit látja is szerteszórtan, erdőkön, bérceken : e tündérmesében is sínylődő, tengődő népre figyelmeztet. Feudalizmusban megrekedt környéken él Pongrácz István, aki ugyancsak a feudalizmusban rekedt meg.

Az sem véletlen, hogy amikor a polgárságról rokonszenvvel ír : akkor a Tarnóczy Emileket, a Wibra Gyurikat arról a Felvidékről választja, mely a maga sajátos történelmének, fejlődésének jóvoltából, a viszonylag legszervesebben polgárosult, s viszonylag legrégibb hagyományokkal rendelkező réteget hozta létre. Ugyanakkor, habár szeretettel, reménykedéssel vár is a fiatal nemzedéktől valami jobb, emberségesebb világot, lehetetlen észre nem vennie, hogy a felvidéki polgárság többsége egy különc, időszerűtlen életmódban rekedt meg. Bolondos Gregoricsok és Trnowszkyk élnek a festői kisvárosokban — s néha rokonnak is érezhetjük őket a fél-őrült, fél-különc Pongráczokkal. Lehetetlen eltagadni, hogy Mikszáth szereti különceit — de megrekedtségüket is látja. Ez az egész felvidéki világ a félmúlt vízei alól merül föl Mikszáth regényeiben. Ennek a félmúltnak különös jelentőség jut nála. Legtöbb regénye a félmúltban játszódik — vagy legalábbis elmosódnak bennük a jelen és a múlt határai. Ez pedig csak azért lehetséges, mivel a társadalom, melyről ír : maga is kissé anakronisztikusan fest, s a jelenben csak féllábbal áll. Pongrácz, aki mindkét lába alá a múltat keresi támasztékul : e társadalom legkövetkezetesebb, s valóban tipikus képviselője. Amikor Mikszáth a múltról ír is, mintha a jelenről írna, s amikor a jelent mutatja, meg nem állhatja, hogy a félmúltba vissza ne pillantson. A *Szent Péter esernyőjének* Gregoricsa például a szabadságharc idején él, de ezt Mikszáth csak egyetlen utalással érezteti — piros esernyőjével együtt élhetne ő Mikszáth korában is. A *Kísértet Lublón* Kaszparekjének üldözői, a sztaroszta, a városi tanács, a Lengyelországba utazó borkereskedők, a felvidéki kisváros alakjai : múltbelieknek ábrázoltak, s mégis jelenbéliek. A *Különös házasság* eseményei ugyan egy bizonyos történelmi

korhoz kötöttek — de az alakok, a légkör, s magának a regénynek társadalomkritikája : éppannyira érvényes Mikszáth jelenére, mint a múltra.

Mikszáth csak azzal teremthette valószerűvé, hitelessé Pongrácz István alakját, hogy ilyen félig jelenben — félig múltban — vagyis a félmúltban álló társadalmat rajzolt körébe. Aminthogy ez a társadalom ilyen is volt. A korai Mikszáth, aki még nem szabadult meg egészen ábrándjaitól : ezért érzi is magát otthonosan benne. És egy ideig szubjektív, személyes vonzódás is közelíti e félmúlthoz. Majd csak *A Noszty fiú esetében* távolodik e világtól objektív, kritikai távolságba.

A Pongráczéhoz hasonló mániák kisebb-nagyobb mértékben ott tenyésznek szélesebb környezetében, a szomszédos városokban is. Ezért érthető és természetes, hogy hóbortjait kímélik, megbecsülik valósággal. A regény cselekménye voltaképp abból alakul ki, hogy az egész környék *közreműködik* Pongrácz hóbortjában. Ki parazitamód, mint Pruzsinszky — ki jobbágymód, mint a Pongrácz-nagybirtok tót parasztsága — ki pedig félig tréfás, félig megértő szellemben, mint Blázy polgármester és barátai. Don Quijote minduntalan egy józan, kegyetlenül valóságos világba ütközött — Pongrácznak azonban cinkosa az egész megye : elegyengetik az utat botorkáló léptei előtt, gyengéden terelik el figyelmét Besztercéről, melyet a „várúr" megostromolni készül, s közös erővel öltöztetik testi, tapintható valóságba Pongrácz káprázatát, amikor szenátoroknak álcázott komédiásokkal vizet, földet, füvet és szűzlányt küldenek elébe engesztelésül. Ennek a kis jelenetnek megrendezésében csaknem lelkesülten vesznek részt a zsolnai urak. Nem, a környező társadalom aligha kényszerítené Pongrácot „felébredésre". Csak a fiatalság, a szerelem, az egészségesen, épen és tisztán megmaradt indulatok — Tarnóczy Emil érzései — dacolnak a „várúr" rögeszméjével. De még neki is idomulnia kell Pongrácz tébolyához : elő kell keríteni a szökött Estellát, hogy ily módon tulajdon

mániáján *keresztül* kényszerítse térdre ellenfelét. Mély értelme van annak is, hogy Mikszáth mindvégig megtartja Pongráczot ábrándvilágában. Don Quijote fájdalmas, megrendítő önbírálata a halálos ágyon — nem hangzik el a haldokló „várúr" ajkáról. Mert Pongrácz nem került összeütközésbe a környező világgal — sőt inkább : annak lényegét fejezte ki. Nem csupán a kilencágú korona kedvéért kíméli őt még a főispán és a miniszter is : cselekedetei, kirívó voltuk ellenére, az osztály tudatában lappangó érzelmekkel valamiképp egybehangzanak.

Mikszáth kezében a Don Quijote-téma egész gazdagságában kerekedhetik ki — és fölemelkedhetik a költészet olyan magasságaiba is, melyekre csak a szenvedélyekkel, emberiességgel telített művek juthatnak. Ennek a költőiségnek bőséges alkalmaival Apolka alakja szolgál : „Csoda ez! Mintha Beszterce város bűbájos címere lenne megelevenedve. A négy folyamos pajzsból kiemelkedő szent női arc." Amíg Apolkával nem találkozik Pongrácz : egy anekdota, egy családi történet hőseként áll előttünk — de ettől a jelenettől kezdve sorsa, egyénisége elmélyül, s helyenként megrendítő, emberi, drámai hangsúlyokkal gazdagodik. „A káprázatok közt, amelyben fiatal kora óta élt, ez volt neki az első valóság. Igen, ez. Ez a hazudozás." Ilyen egyszerűen, tömören képes érzékeltetni Mikszáth e helyzet paradox voltát, groteszk és bensőséges, kritikai és lírai elemekből szövődő bonyolultságát.

Apolka alakjának bevonása azonban arra is alkalmat nyújt Mikszáthnak, hogy kibővítse a regény társadalmi alapzatát. A zsolnai két Trnowszky-fivér az anekdota képzeletvilágából lép ugyan elő, de egész mivoltuk az Apolka lényének valóságát domborítja ki. Ők ketten testesítik meg azt a felvidéki polgárságot, melynek különcsége, megrekedtsége éppoly lényeges társadalmi eleme a regénynek, mint Pongrácz István feudális hóbortjai. És ha Apolka egyénisége a költészet dallamát társítja a regény cselekménye mellé — úgy a két Trnowszky-fivér, a gazdag, bogaras,

gyűlölködő nagybácsik, mintha a népmesék világából lépnének elő. Jelenlétük megerősíti azok igazságát, akik Mikszáth műve és a népköltészet közt szoros kapcsolatot látnak — akár bizonyos novelláinak balladás szerkezete, modora, akár magának a mikszáthi anekdotának (helyenként, mint itt is) jellegzetesen népmesei színezete miatt. Pongrácz István — Apolka, valamint Tarnóczy Emil — s végül a Trnowszky-fivérek: íme a „lovagregényi", a romantikusan költői és az anekdotai-népmesei elem, melyekből gazdagon, színesen, változatosan épül föl a regény. Mikszáth „nyersanyaga" tehát sokoldalú, s lehetővé teszi, hogy az író, kilépve korábbi műveinek mesélő attitűdjéből, helyenként a drámai, lélektani folyamatok megmutatására is gondot fordíthasson.

S hogy Mikszáthot mily ösztönösen vonzza tehetsége a realizmus felé, kiderül abból is, hogy a várbeli — és városbeli fejezetek közül az utóbbiak az élénkebbek, színesebbek. Pongráczot nem ismerte személyesen, alakját, életmódját pusztán a rokonok elbeszélései nyomán, tehát főként a maga képzeletéből teremtette meg. És főhőse csak annyira is élő, amennyire Mikszáth az eredetinek jellemét ki tudta egészíteni a fiatalkorában megcsodált, s az emlékei közt kegyelettel őrzött megyei férfiak vonásaival.

Mikszáth realizmusa frissen, ötletesen érvényesül mellékalakjainak rajzában. Néha csak egy-egy mellékesnek tetsző, de valójában nagyon is fontos vonással fokozza arcélük élességét. A két Trnowszky pánszláv voltának hangsúlyozása éppúgy ezt a célt szolgálja, mint a csendes utalás arra, hogy Blázy polgármester két esztendőt raboskodott Kufsteinben, a Szabadság istenasszonyáért. Ezek az apró részletek fejlesztik tovább az anekdotai figurákat: tipikusakká, valóságosakká. Egyedül Apolka marad meg a tiszta, romantikus tündérmesében: fél-fél esztendőt tölt egy-egy nagybátyjánál, akik kényeztetik, pompában nevelik, hogy majd a félesztendő utolsó napján rongyos ruhában menesszék. Az a tisztelet, az a szerelemmel elegy apai

érzés, amely Pongrácz szívét tölti Apolka iránt : a történet elmélyítésének legemberibb, legköltőibb alkalmául szolgál. És Mikszáth elbeszélő hangja is költőibe csap át, amikor Apolka báját kívánja éreztetni — s milyen gyengéd, meghatott ez a költőisége : „Szállj, szállj zümmögő méh, aki ott szívod a nedeci kertben a vadszegfű édességét, veled mit beszéljek? Te már a huszadik méhöltőben vagy, mit tudsz te már arról, hogy a huszadik őseiddel még egy szép leány osztozkodott itt a virágokon... Talán éppen erre járt, ezen a barázdán... kis cipője nyomán hogy zörögtek azok a sárga, lapos kavicsok ; de te nem tudsz erről."

6

Mikszáth elbeszélőművészetének varázsa nem utolsósorban abban a könnyedségben és természetességben rejlik, mellyel a maga személyes, írói hangját az egész történeten végigvezetni képes. Jókai sem tudott ennyi ízt és árnyalatot érvényesíteni elbeszélő technikájában. Stílusának titka : az élő beszéd, melynek hangsúlyaihoz, mértékéhez, pihenőihez — szinte még az elbeszélő lélegzetvételéhez is : mondatait oly tudatos gonddal idomította. Fordulataiban, ötleteiben, kedélyességeiben és szellemességében : a megyei elbeszélő-mesélgető ember stílusa a Mikszáthé — de menynyit változott már a megyei hangnem a Kazinczy—Kölcsey—Eötvös-féle körmondatos szónokiság hagyománya óta! Immár nem a politikai alkalmak ünnepélyessége, szélessége jellemzi — ennek nagyszerű paródiáját nyújtja *A Noszty fiú esetének* főispáni szónoklata — hanem a hétköznapi közvetlenség, helyenként patriarkális kedvesség, életbölcsesség is. Ebben a hangban már a nép elbeszélő hangja bújkál. Mikszáth elbeszélő művészetén nevelődnek majd : Tömörkény, Krúdy, Móricz.

Amiként nyelvét, stílusát — úgy szerkeszti tömörségét is: a hallgatók figyelmét számontartó, elbeszélő ember szándékai szabják meg. Lazaságra, terjengősségre alig bukkanunk művében — hatásait előre kiszámítja, csattanóit, fordulatait gondosan előkészíti — mesterien alkalmazza a fokozást — merészen kiélezi a komikumot. Kitűnő az érzéke az arányok, a méretek iránt. Tudatos, fegyelmezett művész. Néha olyan ötleteket csillant föl, mint a vígjáték-művészet valamely jártas, színpadi technikusa. Behenczyék két ízben járnak túl egymás eszén — s mindkétszer ugyanazon módon: elébb az apa ejti ki fiát a családi harang eladására kötött üzletből — majd a fiú jár túl apja eszén, s egymaga vágja zsebre szeretőjéért, a kiöregedett Estelláért kapott összeget. Az öreg Behenczy furfangja a regény elején — a fiatalé a regény befejezésében: szerkezetileg is kiegészítik, ellensúlyozzák egymást. Mikszáth a bonyodalmak alkalmait is arra használja föl, hogy új, érdekes, jellegzetes epizódalakokat vonultasson föl. És valahányszor egy-egy fordulópont előkészítésébe belefog: néhány lépéssel „hátrálva" az előzmények felé, ismét csak új szereplők bevonásával kerekíti ki a történetet. Szereti messziről kezdeni a mesét, de annak fordulói, kacskaringói sohasem takarják el szeme elől a célt, mely felé nyugodtan és biztonsággal vezeti olvasóit.

Érett, gazdag, tudatos művészként áll előttünk Mikszáth a *Beszterce ostromá*ban. Művészetének érettsége, tudatossága abból az érzésből, tudatosulásból származik, mely egész emberi, politikai magatartásában végbemegy a kilencvenes években.

Nyitva már előtte az út művészetének csúcsai felé.

KRÚDY GYULA

Kevés magyar író tudott mindmáig annyira bűvölni prózájával, költőiségével, sőt, néha csak a hangjával is, mint Krúdy Gyula. *A vörös postakocsi*, a *Boldogult úrfikoromban*, a *Hét bagoly*, a Szindbád-novellák írójának prózája egy sajátos költőiség zenéjét zárja magába, álmokat, andalító káprázatokat, regényes és mélabús képzelődéseket idéző zenét — Krúdy olvasói erre a zenére figyeltek föl, arra a sokat emlegetett, mélabús „gordonkahangra", mely utánozhatatlan bájjal, varázzsal telíti írásait. Ez a hang egy sajátos világot is idéz: hősöket és színtereket, helyzeteket és érzelmeket, aminőkhöz hasonlókat a kortársaknál és az elődöknél egyaránt hasztalan keresnénk. A Krúdy-hősök, az Alvinczi Eduárdok és a Rezeda Kázmérok körül új életre támad a magyar romantika, s hangulatainak forrásai a nyírségi tájban, a felvidéki városok utcáin, a Bakony, a Balaton-mellék szőlőiben — de leginkább mégis Budapest színterein, a Várban, a Vízivárosban, Óbuda alacsony házsorai és orgonás kisudvarai közt, a Svábhegy és a Rózsadomb kocsmáinak magányában, a Zugliget őszi fasorainak csendjében fakadnak föl. A Krúdy-művekből áradó dallam azonban nemcsak a mélabú és a nosztalgia témáit kíséri, hanem azokat a sokkal életszerűbb, gazdagabb, valóságosabb képeket, jeleneteket is, melyek a Józsefváros, a Ferencváros kispolgárainak, kisembereinek sorsát, vagy a pesti éjszaka alakjait, társadalmon-kívüli figuráit állítják elénk. Krúdy bensősége, lírája, csodálatos nyelve, eredeti és képzeletdús stílusa kétféle témakörnek, egy álomszerűbbnek

és egy valóságosabbnak kifejezésére szolgál. De mindkettőből ugyanazt a megejtő, felejthetetlen, utánozhatatlan dallamot tudja kibontani.

Ez a dallam valójában: hattyúdal. Egy osztály, egy életmód és életszemlélet — egy irodalmi hagyomány kései, magános hattyúdala.

Kései, magános jelenség Krúdy Gyula és életműve is. Krúdy helyét éppoly kevéssé jelölhetjük ki a Nyugat soraiban, mint korának bármiféle áramlata vagy csoportosulása oldalán. Pedig témái gyakorta érintkeznek nagy kortársai témáival is. Csakhogy Krúdy egészen másféleképp ír a dzsentriről, mint Móricz, és másféleképp, mint Babits a *Halálfiai*ban. Krúdy másféle szemmel nézi Pest éjszakai életét, mint Kosztolányi, és másféle lírával zengi a magyar tájat, mint Juhász Gyula vagy Tóth Árpád. Krúdyt ott találjuk azoknál az éjszakai asztaloknál, melyeknél Ady is tanyázik — de maga a Krúdy-életmű Adyra nem ad visszhangot. És Móriczra, Babitsra, Szabó Dezsőre sem. A hanyatló dzsentri másik nagy megmutatójától, a hangulatok, a prózába fojtott, lírai mondanivalók másik nagy költőjétől, Kaffka Margittól is mily nagy távolságok választják el! Emennek oly tiszta és szigorú szerkesztésmódja, a realizmus klasszikus példáin nevelődött művészete ugyancsak idegen a Krúdy-írások kuszaságától, bonyolultabb előadás- és szerkesztésmódjától. Kortársai közt senkit sem említhetnénk, akivel Krúdyt közös harci-eszmei célok vagy művészi, ars poetica-i elvek egybefűznék.

Elválasztja őt kora irodalmi életétől és csoportosulásaitól már életmódja is, mely művének nem egy jellegzetességére nyújthat magyarázatot. A kortársak visszaemlékezései (a továbbiakban főként Olty Antal becses anyagára támaszkodom; kéziratban, Akadémia Könyvtára) egy olyan írót idéznek elénk, aki sokkal inkább „társadalmonkívüli" volt, mint kortársainak bármelyike. Az a Krúdy, akit az Üllői úti Arabs Szürkében, a lóversenytéren, Madame Louise házában, az óbudai vagy aquincumi kiskocs-

mákban látunk magunk előtt — az a Krúdy, aki huszártiszteket hajigál ki a kávéházból, párbajokat vív, vagy vidéki könyvügynök-utakra indul — az a Krúdy, akiben a kortársak nem alaptalanul a „rablólovagot" is látják: másféle módon „bohém", mint a századforduló hírlapírói, színházi emberei, mágnásai vagy aranyifjai. Szilajnak, féktelennek — merészen függetlennek látjuk Krúdyt, az embert; olyasvalakinek, akire még a Horthy-korszak szürkesége, majd a nélkülözés, a mellőztetés sem tudott bélyeget nyomni. Ugyanakkor azonban ügyelnünk is kell, nehogy a „martalóc" Krúdyról szóló legendák elleplezzék előlünk azt a nemesebb valakit, akit fölénye, életbölcsessége, jelleme és eszményekért hevülő lelkülete ugyancsak megkülönböztet attól az éjszakai világtól, melynek nagyonis cselekvő, otthonos tagja. Krúdy nem rokona azoknak a „dekadenseknek" sem, akik a század első évtizedében az abszintos poharat jelképnek tekintik. Indulatai, zabolátlansága közelítik épp a valósághoz, az élet nyers és könyörtelen dolgaihoz — szenvedélyekhez és fájdalmakhoz, melyeket az irodalmi dekadencia sohasem tudna megérteni. De az is kétségtelen, hogy mindaz a gazdag és változatos valóságanyag, melyhez életmódja hozzájuttatja, néha csak ellentmondásosan vagy töredékesen jut művében kifejezésre.

Különösen korábbi írásainak túlontúl lágy lírája, valamint az olyan önarckép-alakok, mint Rezeda Kázmér, megtévesztő képet nyújthatnak Krúdyról — egy modoros, avatag és különc álmodozó képét. Igazinak és hitelesnek talán leginkább Szindbád alakját érezhetjük — Krúdy mivoltáról, szemléletéről a „hajós" egyénisége vall legtöbbet. De ne feledkezzünk meg a *Három király* Crudyjáról sem, a „püspökről", a lovagian merészről, az ellenzékiről (Luther hívéről), aki regényes és önfeláldozó kalandokra vállalkozik Mária királynőért és érte kap halálos sebet. A „hajós" és a „püspök" együtt fejezik ki azt az eszményt, melyet Krúdy vallott — illetve, melyet meg is valósított

művében és életében. Romantikus eszmény ez: kaland és hősiesség eszménye. Romantikus, mivel egy jobb és szebb élet igénye él benne, mint aminővel kora kínálja — romantikus, mivel tiltakozás ez az eszmény egy szürke és kicsinyes kor ellen. Sajnos, meddő tiltakozás.

Krúdy életművének hattyúdal-jellege nem utolsósoron e romantika formáiban mutatkozik meg.

Krúdy műve egy olyan szemléletet szólaltat meg, mely visszahozhatatlanul a múlté. Krúdy műve a régit, a visszahozhatatlant próbálja feleleveníteni — mivel nem tud kibékülni a maga jelenével. Ellentéte a korviszonyokkal, a Horthy-Magyarország jelenével: íme Krúdy néha oly különc „területenkívüliségének" magyarázata.

Krúdy a birtokos középnemességnek abból a rétegéből születik, mely kivette részét 1848-ból, s melynek tagjaiban egy ideig meglehetősen épen élnek az elődök harcos, patrióta hagyományai. Krúdy elődeinek sorában találhatjuk Krúdy Kálmánt, Klapka tábornok adjutánsát, a vörössipkás, huszonhármas „Halálzászlóalj" parancsnokát, aki tizenhétszer tör ki az ostromolt komáromi várból, s ugyancsak rászolgál a „komáromi hős" címére, mellyel Klapka tünteti ki. Krúdy Kálmán, akinek „csínytevéseire" Mikszáth is emlékezik, a szabadságharc bukása után az Ipolyság erdőiben húzza meg magát, s betyárok, szegénylegények módján csap le az osztrák csendőrségre, fosztogatja az önkényuralomnak behódolt nagybirtokosokat, amíg végül egy erdei harcban, tulajdon unokatestvérének, a „pecsoviccsá" lett Paczolay Endre osztrák csendőrtisztnek golyójától pusztul el. Az „úribetyár" Krúdy Kálmán, féktelenségében, kalandosságában, néha emlékeztet is Krúdy Gyulára.

Az író nagyapja, „legidősebb" Krúdy Gyula, ugyancsak Komárom egyik védője, s úgyszólván haláláig a Soroksári úti Honvédmenház parancsnoka. Krúdy édesapja jómódú nyíregyházi ügyvéd, aki „egész életében zsinóros magyar

ruhában jár", s negyvennyolcas programmal két ízben is fellép képviselőjelöltnek.

Ezek a családi hagyományok nem maradnak nyomtalanok Krúdynál — de túlságos jelentőségük az ő korában már nem is lehet. Krúdy csaknem úgy veti magát a főváros éjszakai életébe — mint az ipolysági erdők közé Krúdy Kálmán — csakhogy mindkét „bujdosás" egyaránt meddő és kilátástalan.

Igazi elődeit Jókaiban és Mikszáthban találhatjuk meg — habár műve annyi mindenben különbözik is az övéktől, s kifejlődésének egyik feltétele is az, hogy a korai írásaiban még megmutatkozó mikszáthi hagyományon túlhaladjon. A Krúdy bemutatta világ: Jókai és Mikszáth világának folytatása. Alakjainak egy részét a városba szakadt dzsentriből, a nyírségi kisurak közül, a haladó nemesi kúriák lakóinak sorából emeli ki. Ezeknek köre még kibővül a pesti és budai kispolgárok alakjaival, az éjszakai élet figuráival, a kapitalista nagyváros parazitáinak arcképeivel is. Általában azt mondhatjuk, Krúdy az élet perifériájáról válogatja ki hőseit, s regényei, novellái legtöbbnyire olyan eseményekről szólnak, melyeknek a kor legfontosabb történéseivel, kérdéseivel kevés a közük. Jókai és Mikszáth még többé-kevésbé koruk legfontosabb problémáinak közelében élnek, közéleti szerepük is van, képviselők, szerkesztők. Krúdy egyenest visszavonul a közélettől, „irtózik" a politikától, s egy maga alkotta világba emigrál, vagy meghúzódik egy csendes söröző mélyén, akárcsak a *Boldogult úrfi-koromban* szereplői. Krúdy még mindig a középnemesség szemével nézi a világot — kissé a Krúdy Kálmán módján is nézi — csakhogy ez az osztály már *kívül került* az életen, maga is perifériára szorult. A nyírségi birtokos dzsentri vagy tönkrement, vagy „hozzáidomult" az új világhoz, hivatalt vállalt, a húsosfazekak köré telepedett.

Krúdy életművének jellegét és helyét az szabja meg, hogy ő továbbra is meg akarja őrizni azt a függetlenséget, melyet elődei számára a földbirtok biztosított. Krúdy nem

„idomul hozzá" sem a századforduló, sem a Horthy-korszak Magyarországához. Ha ezt megtenné — Herczeg Ferenc párja lenne belőle, a Gyurkovics fiúk és leányok életének megéneklője, a dzsentri ízlésének kiszolgálója. De Krúdy erre a szerepre nem vállalkozik — a dzsentri sohasem találhatja meg benne kiszolgálóját, szórakoztatóját. Az, amit Krúdy alkot, nem a hivatalnokká, nem a hűbéri-tőkés Magyarország lakájává szegődött dzsentri ízlése szerint való. Krúdy azért is időszerűtlen jelenség a maga korában, mivel tulajdon osztálya képes legkevésbé megérteni őt — ez osztály gondolkodásmódjának, életszemléletének, stílusának utolsó, s immár egyetlen művészi igényű kifejezőjét.

Krúdy mindvégig *belülről* szemléli a maga osztályát, s épp ezért Szakhmáry Zoltánokat ő sohasem tud alkotni. Tudja, hogy a nemesség történelmi hivatása „átalakult érvényesülési, kenyérszerző küldetéssé, amelynek alapján az ezer esztendő óta itt élő magyar helyet kér magának az országban". De ez a felismerés csak arra indítja Krúdyt, hogy „bohémesen", valami gőgös különállásban hangsúlyozza a maga idegenségét a dzsentritől.

Krúdy a kapitalizmust éppoly kevéssé tudja elfogadni, mint azt a helyet, melyet a dzsentri annyi „érvényesülési, kenyérszerzési" igyekezettel könyökölt ki magának benne. Krúdy sohasem — vagy legalábbis: igen ritkán — képes bírálni a dzsentrit, ahogyan Mikszáth vagy Móricz, sőt Kaffka Margit bírálták. De illúziókat sem táplál róla, s végül is inkább a ferencvárosi hentesmester, vagy Madame Louise asztalánál foglal magának helyet, semmint a húsosfazekakért könyököljön.

Művét azért érezzük hattyúdalnak, mivel egy idejétmúlt életszemlélet még tisztán és költőien tud benne megszólalni. De a dallam mögött űrt is érzünk — az élettől, a kor lényeges kérdéseitől mind messzebb vetődő, egy tétlen, sztoikus Nirvánába emigráló, s a valóságot már csak töredékesen vagy elfátyolozottan látó író mindinkább terjedő ürességét. Csak legjelentősebb írásaiban sikerül kitörnie

ebből az ürességből, hogy álmok és ábrándok helyett az élet igazi kínjaira és örömeire figyelmeztessen. Ezek az írásai az igazán maradandóak, mert nem „bölcsesség" van bennük, hanem szenvedély, s nem csupán hangulat, de a valóság ereje is.

Ezek az írásai túlmutatnak az egész Krúdy-mű uralta romantikán, és egy realista művészet nagy, bár ki nem használt lehetőségeit csillantják föl.

2

Krúdy romantikája a századvégből ered, s forrásaira ő maga mutat rá a *Hét bagoly*ban. Az az irodalmi élet, melynek itt oly regényes képét nyújtja, helyenkénti anakronizmusaival is Krúdy írói felléptének viszonyaira jellemző, s megmagyarázza az első Krúdy-írások színeit. A „századvégi" szemléletet képviselő Józsiás — akiben nem nehéz a fiatal Krúdy arcképének némely vonásaira ismernünk — Szomjas Gusztival, az irodalomért rajongó, öreg ügyvéddel vitatkozik, s érvei közt megtalálhatjuk annak az öntudatnak szavát is, mely a kilencvenes évek Krúdyját egy új hang és kifejezésmód keresésére indítja. „Ó, ti csúf, bölcs öreg emberek — fordul szembe Józsiás az idősebb nemzedékekkel —, akik fásult szívetekkel már nem értitek meg az érzők fájdalmát és szenvedését... Mit tudjátok ti már az ifjúság csapongásait, kedvteléseit, a szerelem derűjét-borúját, változását! Mit tudjátok ti már a mai emberek fájdalmas szeszélyeit, gyötrelmes idegességét, századvégi boldogtalanságát! Ti születtetek és éltetek egy álmos, kimerült, szenvedélyeit kiélt korszakban, amikor minden ember bölcs, megalkuvó, innyes, lelkiismeretes és kényelmes volt. Nem ismertétek a fájdalmakat és nyugtalanságokat többé, miután Ferenc Józsefet megkoronáztátok. Az idegen tisztikart el-

felejtették az asszonyaitok, miután az emigránsok hazatértek. A férfiak megbocsátottak mindenkinek, hogy nyugodtan szívhassák tajtékpipájukat az udvarházakban, vagy csendesen csibukozhassanak a pesti társas-körben. Lutheránus-csókot váltottak egymással az ellenségek az utca közepén. A királyi kegy csodálatos ragyogással sugárzott végig Magyarországon, ahol csaknem két évtizedig nem ismerték a királyság rendjeleit és egyéb boldogságait. A kuvasz-sovány bújdosóknak, az egykori honvédeknek, a megmaradt táblabíráknak már csak arra volt gondjuk, hogy szép hasat eresszthessenek ; az asszonyaiknak, akik a svalizsérekkel táncoltak, a felnövekedett leányaik tisztességes férjhezadása lett az életcéljuk."

Krúdy felfedezőinek egyike az a Gáspár Imre volt, aki a nyolcvanas évek irodalmi ellenzékének szervezésére is vállalkozott. Józsiás életszemlélete sokban közös — pl. Reviczkyével, vagy a nyolcvanas években fellépő új írónemzedék tagjainak elveivel. „Realisták voltatok, urambátyám, — mondja Józsiás — amíg éltetek, azért nem tudjátok megérteni a mai, századvégi világot". A nyolcvanas évek irodalmi ellenzékéhez Gáspáron kívül egyéb szál nem fűzi Krúdyt, s az ő indulása olyan időpontra esik, melyben ez az ellenzék ki is adta már erejét — Ady és Móricz ellenzékiségének, illetve forradalmiságának napja pedig még nem jött föl. Mindabban, amit Józsiás a 67 utáni Magyarországról mond, Krúdy dzsentri-szemléletének viszonylag ritka, bíráló elemei is felszínre kerülnek. Józsiás „századvégisége", tagadhatatlanul, szembehelyezkedés a 67-es opportunizmussal, s a fiatal író szavaiban a 48-as Krúdyk indulata is kísért. De ennek az ellenzékiségnek társadalmi tartalmai éppúgy hiányoznak Józsiásnál, mint Krúdynál is. A „századvégiség" öntudata Krúdynál a romantika felélesztésének egy sajátos módjában nyilatkozik meg, melynek fő jellemzői : a „fájdalmas szeszély", a „gyötrelmes idegesség", a nyugtalanság és az elvágyódás. A fiatal Krúdy egy új „regényesség" színeit és zenéit akarja

belevinni a világba — az érzelmek és szenvedélyek, a kalandok és álmok új témáit kívánja megszólaltatni. Ő is, és általában a századvégen fellépő fiatal novellisták egy része — különösképp Cholnoky Viktor — a romantika, illetve az irrealitás diadalra juttatásával vélnek tiltakozhatni a 67 utáni világ ún. „realizmusa" ellen, melyet méltán vetnek meg, s tekintenek opportunistának. Krúdy és társai e romantikus kiindulópontja azonban eleve téves — és hogy mennyire az, csak a kortársak egy másik csoportjával összehasonlítva érthetjük meg. Thúry Zoltán, Bródy Sándor, Tömörkény István 67 ál-realizmusának örökségével egy valódi realizmust szegeznek szembe. Realizmust, mely merészen mutat rá a valóságra, s szólaltatja meg az égető korkérdéseket. Krúdynak a kritikai realizmus e nagy és művészi vállalkozásaihoz sem korábban, sem később nem lesz köze. Mert ezt a realizmust már nem lehet elérni arról az alapról, melyen Krúdy is, Cholnoky is állnak — akiknek műve nemcsak kifejezi, de meg is testesíti osztályuk hanyatlását, süllyedését. A 67 utáni Magyarországot oly tisztán és helyesen látó Józsiás egy új korszak nyugtalanságára, idegességére, kínzó és ki nem elégülő szenvedélyeire hivatkozik — de mit sem lát meg a nyomor kínjaiból, az éhezés kielégületlenségéből, mely Thúry, Tömörkény, Bródy legfontosabb mondanivalóihoz ad indítékot. Az álmoskönyv és a szerelmi levelező csendes szerkesztési munkálatainak idilljébe visszahúzódó Józsiás nemcsak a kiegyező Magyarországnak fordít hátat — hanem a társadalmi nyomor országának is. Ugyanez a hátatfordítás jellemzi Krúdyt is — amaz írásai kivételével, melyekben sikerül a „századvégi romantikából" kitörnie.

Egyelőre, a fiatal Krúdynál, ez a romantika jelentősen gátolja annak a realista művészetnek kialakulását, melynek lehetőségei pedig oly biztatóak már első novelláiban is. A kritika sokat emlegette egy időben Krúdy impresszionizmusát. Kétségtelen, hogy az impresszionizmus, mint módszer, Krúdy romantikus mondanivalójának kifejezésére szolgál leggyak-

rabban. Az ő romantikája főként hangulatokban — a régi Pest, ódon házak, különc emberek és sorsok hangulatiságának éreztetésében mutatkozik meg. Némelyik novellája nem egyéb, mint hangulatkép — és ilyen írásai a leginkább romantikus jellegűek is: ezekben válik leginkább zeneivé a prózája, stílusának festőisége ezekben a legeredetibb. A realista ábrázolásra már sokkal inkább alkalmasak zsánerkép-szerű novellái, melyekből ugyan éppen nem hiányzik a hangulati elem, csakhogy mindig a jellemzés, az ábrázolás céljainak alárendelt módon. A korai novellák egyike, *A víg ember bús meséi* (1900) egyik legszebb darabja, *Az aranysarkantyús vitéz legendája* mutatja legvilágosabban, hogy a realizmus micsoda lehetőségei mutatkoznak meg már a fiatal Krúdynál, s e lehetőségeket mi módon szolgálja még a hangulatiság is. Bikky Pál uram terve, hogy aranysarkantyúsan fogadja az eredetileg annyi ellenkezéssel várt főispánt — terv, melyben végül is cselédei akadályozzák meg: mily sokat mond ez a kis történet a pusztuló nyírségi kúriák világáról. A hanyatló osztály valóságát e novella nem kevésbé erőteljesen érzékelteti, mint a *Színek és évek*, vagy Alekszej Tolsztoj első írásai. És a hangulati kép, mellyel az elbeszélés zárul, mily kevéssé öncélú, s mily sokat ad hozzá a bemutatott világ légköréhez: „Az eső eközben csendesen suhogott a régi udvarház körül — és a dombok a messziségben belevesztek a leereszkedő őszi ködbe az álmos délutánon. Azon a csúnya, nedves, kedvetlen őszön, amikor a bárót installálták nálunk."

A *Hét krajcár* bemutatta „kisúri" világ alakjaira, helyzeteire is ráismerhetünk néha Krúdynál; valóság-ábrázolásának drámaisága miben sem marad Móriczé mögött. *A podolini takácsné* (1911) egyik elbeszélése, a *Korvin lelke* jó példája lehet e drámai realizmusnak. Korvin, e „felsővidéki, kis nemesember", alighogy lehunyta szemét, felesége máris elajándékozza tárgyait — s a tetszhalott magához-térte valósággal kétségbeejti a családot, mely már megrendelést adott a koporsóra is. Az egykori szerető, a halottvirrasztó

vénasszony, Sári néni szavai, melyekkel végül mégis örök álomba csitítja-ringatja Korvin István urat, többet mondanak egy élet kietlenségéről, értelmetlenségéről, mint bármiféle elemzés, boncolás: „Ne bolondozzon a tensúr!... Ugyan hogy nem tud már egyszer végtére megnyugodni? Elmúlt már minden. Az uram szépen kiharangozza. Jobb lesz odakünn, pihenjen meg. A bajszát is kipedertem." Az ilyen jellemeket, sorsokat sűrítő részletek olvastán sajnálhatjuk, hogy Krúdy számára a „századvégiség" csábítóbb volt az igazi drámákat, igazi szenvedéseket kereső, az élet igazának megismerésére törő, írói kíváncsiságnál.

Pedig ez a kíváncsiság az első világháború előtti korszak novelláiban fel-felbukkan még, s az emlékező, elmerengő romantika fátylai alól néha nagyon is élesen, biztosan tör céljára. Ritkák, de annál ragyogóbbak azok a Krúdy-novellák, melyekben a lágy líraiság felett a leleplező kíméletlenség diadalmaskodik. Mint például a *Szindbád ifjúsága* (1911) „első utazásában", mely megdöbbentő képet ad egy kisváros embereiről, egymás közé zárt, eseménytelen életeinek titkos bűneiről, torzulásairól. A tánciskola a tűzoltólétrával, mely alól a körorvos és a szerzetesi algimnázium igazgatója leselkednek a felettük kapaszkodó kislányokra — micsoda szomorú és groteszk pillanatkép. De menynyire jellemző a gesztus is, mellyel Szindbád-Krúdy napirendre tér felette: „Szindbád térdig érő hóban ballagott a direktorral a város felé. Szürkés, acélfényű este volt. A Poprád aluszékonyan suttogott a híd alatt a léknél, és a pohos torony komolyan állott a havas háztetők fölött. — Szindbád egyszerre megállott és hosszan, édesdeden felkacagott." Ez az „édesded kacaj", ez a könnyed legyintésű, könnyelmű mozdulat viszi is Krúdyt mind messzebb attól a művészettől, melyhez pedig hajlamai vonzanák.

A tízes évektől kezdve Krúdy mindinkább valamiféle stilizáló dekoratív művészet felé halad, mely mihamar modorrá válik nála. A „századvégiség" öröksége ez is; Krúdy romantikája: játékosan stilizáló művészet, tetszetős,

regényes pózok, különc alakok és helyzetek füzére ez időben. E romantika legtöbbet mondó jelképe : a „vörös postakocsi", mely álombeli tájak felé viszi a mélázó utasokat. Krúdy, ez az alapjában kiábrándult író — újabb ábrándba menekül, kiábrándultsága elől. És ez az ábránd a Krúdy-féle romantika legfőbb táplálója. Krúdy megteremt magának egy „régi Magyarországot", olyannak, aminő az a valóságban sohasem volt : a tiszta és mély emberi érzések, a lélek- és jellem-nemesség országának. A Krúdy romantikus álmában élő Magyarországnak csupa Anyégin — csupa Alvinczi és Rezeda a lakója. Ennek az ábrándbeli Magyarországnak felhőszintjéről tekint alá ő fölényes-kesernyés mosollyal az „aranyásók" Budapestjére — hiszen jól tudja, hogy „a szerelem, melyről Puskin zengett, városunkban nem szokásos". Mennyire másféle ez a romantika, mint Jókaié, vagy épp a reformkoré volt! Krúdy maga sem hiszi igaznak, amit a *régi* országról nagynak és költőinek képzel el. Krúdy egy hanyatló osztályt romantizál a „vörös postakocsi" utasaiban — e hanyatlás tényét Alvinczi Eduárd éppúgy példázza, mint Rezeda Kázmér. A Krúdy-regényalakok sohasem hősök — hanem különcök. Igaz viszont, hogy különcökké mindig is ritka erényeik : lovagiasságuk, rajongásuk, függetlenségük és büszkeségük miatt válnak. Néha meg éppen : életművészetük, ételhez-italhoz értésük, egy régi, feledett élnitudásba beavatott voltuk teszi őket különcökké. Sőt, különcök abban is, ahogyan érzéssel, odaadással, cinizmus és élvhajhászás nélkül tudnak udvarolni, szeretni. A szerelmi öngyilkosság, az életen át tartó trubadúri hűség emiatt válik a Krúdy-írások egyik jellegzetesen romantikus motívumává.

Ám Krúdy regényes nosztalgiája egy sohasem volt, múltbeli Magyarország után, néha magába öleli azokat a nagy, patrióta emlékeket is, mellyekkel az ő kora már mit sem tud kezdeni. A késmárki piac, Rákóczi zászlaja az öreg templomtornyon, az osztrák dragonyosokkal szembeszegülő város — és a Petőfi emlékét hűséggel őrző alföldi csárdák, dunántúli présházak éppúgy hozzátartoznak a Krúdy-alkotta

országhoz, mint a feledett konyhareceptek, nóták, tréfák, vagy Rezeda Kázmér gáláns virágcsokrai. Mi sem természetesebb, mint hogy ez a regényes ország-ábránd egy líraisággal telített kifejezésmód segítségével szólal meg mindig. Egy-egy Krúdy-novella cselekménye néha nem több mint egy lírai költeményé. Tanulságos lenne megfigyelnünk, miként küzd, mérkőzik ez a líraiság Krúdy legtöbb művében az epika kényszerével, a próza nyűgeivel. A Krúdy-írások eseménytelensége, erős hangulatisága, sőt monotonsága is : egymással összefüggő sajátosságok. Néha ebben a lírai nemben is remeket alkot Krúdy — amikor sikerül magától távol tartani a stilizálási szándékot, s megőrizni az elbeszélést egy érzelmi állapot, egy emlék, vagy egy mély, igazi szenvedély fűtötte hangulat légkörében. Ilyennek érezhetjük a *Szindbád ifjúsága* „második utazását", az alföldi kisváros éjszakájának hangulatával, melybe oly költőin és egyszerűen illeszkedik bele a tragikus szerelem emléke. Ha valahol, úgy az ilyenfajta írásokban tudja megteremteni Krúdy a maga romantikájának legkevésbé modoros változatát.

Sajnos, a tízes évek írásainak javarésze inkább a stilizáló, modoros eljárást követi — a „vörös postakocsi" történetének vagy a *Palotai álmok*nak (1914) előadásmódját. Ezek a művek éppen nincsenek híján a költőiségnek, s a mélabú úgy tölti be őket, mint Péter Pál és Szekszti Judit szerelmének meséjét az őszi Bakony erdeinek zúgása. De a költőiség mögött azt az űrt is érezzük már, melyről fentebb szóltunk — ennek a romantikának már pusztán menekülésjellege van. Péter Pál, aki az *Arany Golyó*ban, ágyán heverészve régi képeslapokat olvasgat naphosszat, s akit ebből a tétlenségből, ürességből kiragad a szerelem — Krúdynak ez a különc-típusa sohasem tud meggyőzni az érzelmeknek, a kínoknak és reményeknek arról a hitelességéről, melyet Szindbádnál sohasem vonhatunk kétségbe. Az ilyen írásokban a szenvedélyek is „leheletnyi" hangulatokká finomodtak — és ez a finomság már valójában fakóság, ez a költészet már csak merő fikció, ez az elszakadás a valóság-

tól inkább a tétlenség, a tehetetlenség jele, mint az igazi romantikusok merész, kockázatos szárnyalásáé. Behatóbb kutatás bizonyára rámutat majd, hogy Krúdy fejlődésében a tízes évek valamiféle bénaságról tanúskodnak, mely bénaság csak a húszas évekkel kezd oldódni, hogy az író eljuthasson legérettebb korszakához, a húszas-harmincas évek fordulóján, melyből a *Három király* trilógiája, a *Boldogult úrfikoromban*, de még inkább *Az élet álom* novellái és a poszthumusz elbeszélések emelkednek ki.

Fel kell figyelnünk arra a fejlődésre és változásra, mely Krúdy művében a tízes évek elejétől élete utolsó szakáig végbemegy. Ezt a változást leginkább az olyan témákon mérhetjük le, melyek vissza-visszatérnek művében az évek során, és így mintegy ciklust alkotnak. Ilyen téma pl. Petőfi Zoltán alakja, sorsa is. A *Zoltánka* című „szomorújátékban", s az olyan novellákban is, aminők a *Zoltánka estéje*, vagy a *Régi pesti famelszet*, Zoltán és Szendrey Júlia alakját még a stilizáló, modoros romantika eljárásai szerint formálja meg Krúdy. Ez a „biedermeier"-jellegű ábrázolásmód, ez a csaknem kizárólag külső, keresett hatásokkal dolgozó stílus épp azt a megrendítő drámát hagyja elsikkadni, melyet pedig ez a téma eleve kínál. A jóval későbbi változatokban *(Petőfi Zoltán utazásaiból, Petőfi Zoltán Pesten)* majd szívtépő hangsúlyokkal elevenedik meg Petőfi özvegyének és fiának sorsa, kallódása, árvasága. Épp ebből az árvaságból és reménytelenségből a korábbi téma-változatok alig is nyújtottak valamit. Krúdy azonban később elvetette magától az ódon metszetek stílusában tetszelgő modorosságot, és inkább arra törekedett, hogy témájának legmélyebb valóság-tartalmát tárhassa fel. Krúdy fejlődése, általában a dekoratív-stilizáló modorosságtól az egyszerűség, s egy bensőségesebb, mélyebb művészet felé halad.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy Krúdy az egyértelműen realista művészethez is eljut. Inkább azt kell látnunk, hogy utolsó műveinek egy része még sokkal inkább különc témákat dolgoz fel, mint a koraiak. Ez írások cselekménye csak ürügy

az író számára, hogy különceit valamely sörház vagy vendéglő asztala mellé ültesse, és mélabús anekdotákat meséltessen velük felvidéki városkák embereiről, belvárosi háztulajdonos asszonyságokról, akik húsz éve sértődötten élnek lakásukban, amiért körülöttük a régi boltok és utcák megváltoztak stb. E novellák „cselekménye" néha kimerül egy étkezés leírásában, a „csonthús" elkészítésének és tálalásának ismertetésében. Ebben az eseménytelenségben is egy elképzelt és megálmodott világ békéje, derűje rejtezik — de ezek a témák néha egy-egy jellegzetes típust is megismertetnek velünk, annak a „kisvilágnak" valamelyik alakját, melybe Krúdy visszahúzódott. Különös jelentősége van annak is, hogy a béke és derű, melyre Krúdy állítozik, csaknem mindig az evés-ivás körülményes szertartásai során születik meg — már nem a szerelem, s még kevésbé a munka hozza el azt. Krúdy alakjait sohasem láthatjuk tevékenység — hanem csak pihenés közben. Ezek az emberek, ezek a történetek még mindig az élet margóján foglalnak helyet — de mégsem oly mértékben álomalakok, „ködlovagok" már, mint a tízes évek Krúdy-hősei.

Krúdy ez utolsó korszakának jellemzésére két novellát említsünk *(Utolsó szivar az Arabs Szürkében* és *A hírlapíró és a halál)*, melyek ismét csak egyazon történetről szólnak: a hírlapíró megsérti a *Kaszinó*-t, s ezért pisztolypárbajt kell vívnia az ország legjobb céllövőjével, a „szolgálatonkívüli" huszárezredessel. A párbaj azzal végződik, hogy a nyápic hírlapíró lövi le az ezredest. A történet egyik változata a párbajra készülő hírlapírót mutatja — a másik az ezredest. Mindkét változatban a kocsma, a vendéglő játszik jelentős szerepet. Az egyikben a hírlapíró a „sors kedvezéséből" olyan „csonthúshoz" jut, hogy a többi vendég alig leplezhető irigységgel tekint asztala felé. Széplaki Titusz hírlapíró ebből az étkezésből merít annyi önbizalmat és bátorságot, hogy meg tudja ölni ellenfelét. A másik novellában az ezredes meg akarja „érteni" ismeretlen ellenfele életét, s ezért olyan helyre tér be, olyan ételeket, italokat rendel, aminőkkel,

elképzelése szerint, a hírlapírók élni szoktak. Ez a „kísérlete" valamiféle elérzékenyült lelkiállapotba ringatja — s a párbajban emiatt marad alul. Mindkét változatból kiszorul a voltaképpeni „történet" : a párbaj. Helyét a vendéglői életkép, az étkezés mindennapi idillje foglalja el. Ebben az idillben tudja megmutatni hőseinek emberi, rokonszenves vonásait — ebben a helyzetben gondolkoztatja el őket, támaszt szívükben elérzékenyülést, megértést. Krúdy egy rideg világ elől húzódik az ilyen szigetekre, az ilyen „területenkívüliségekbe", ahol még — szerinte — történő és gyilkos vágyaikat, indulataikat az emberek le tudják vetkőzni.

A húszas évek kezdetétől, Krúdy fokozatosan elvetette magától a „századvégiség" stilizáló, modoros romantikáját anélkül, hogy művének költőisége emiatt csorbát szenvedett volna. Ellenkezőleg, igazán költőivé csak abban a tisztultabb korszakában vált. Első, a tízes éveket megelőző írásaiban a realista ábrázolás nem egy csírája rejtezett már, de ezek a csírák később, a „vörös postakocsi" romantikájának korszakában, nem tudtak kibontakozni. Ám a húszas évektől kezdve, s különösen a húszas-harmincas évek fordulóján, Krúdy-művében a valóságábrázolás egy sajátos igénye is kezd megmutatkozni, mely legjellemzőbben a *Boldogult úrfikoromban*... c. regénye lapjain érvényesül.

Krúdy fejlődésének beszédes példája a *Három király* történelmi regénytrilógiája is, mely mindeddig meglehetősen mostoha elbánásban részesült, s a legkevésbé emlegetett Krúdy-írások közé tartozik. Korántsem lehet ugyan a *Három király*t Móricz *Erdély*e mellé állítani, mégis, szomszédságában, a két világháború közti korszak egyik legjelentősebb történelmi regényének tekinthetjük. A *Három király*ban Krúdy olyan feladatra vállalkozott, mint még soha, egyetlen művében sem, s ez a regény az ő valóság-ábrázoló képességeit is olyan fokon mutatja, ahová elérkeznie máskor nem sikerült. A mohácsi vészt és következményeit, az 1526—27-es esztendők nagy, tragikus változásait felölelő regény többé nem holmi perifériás kérdésről szól, hanem a nemzet törté-

nelmének egyik legsúlyosabb fejezetéről, melynek tanulságait Krúdy a maga korának valósága felől szemléli. Ha Krúdy addig csak különcöket vagy „ködlovagokat" alkotott — most, a *Három királyban* három plasztikus, erőteljesen megformált jellemet : II. Lajosét, Szapolyai Jánosét és Mária királynőét. Ez utóbbinak alakja válik központivá a trilógiában ; Mária sorsa, drámája fogja egységbe a cselekményt — ez a sors az egész ország végzetét is tartalmazza. Krúdy, aki többi írásában oly távol marad a közélettől, s oly kevéssé érti meg azokat az erőket, melyek az életet mozgatják, most néha meglepő világossággal irányítja a cselekményt épp feléjük. Mária pénzszerzési kísérletei, diplomáciai ügyeskedései, sakkhúzásai a politikában, s általában egész tevékenysége — valamint szerelme, hűsége, szilárdsága : megannyi újszerű téma Krúdy tolla alatt. Még ha nem is lehet kétséges, hogy a *Három király* történelemszemlélete igen hiányos, még ha a nép szerepe nagyon is halovány benne, s a parasztmozgalmak, a reformáció stb. csak epizódszerűen kapnak helyet fejezeteiben : ez a mű mégis Krúdy valóság-ábrázoló képességeinek egyik legjelentősebb példája, s a legtöbbet vall mindazokról a lehetőségekről, melyek Krúdy életművében mégsem bontakozhattak ki.

Az a pesszimizmus és komorság, mely a regény történelemkoncepcióján uralkodik, Krúdy világnézetének hátterét is megérteti velünk. A nemzeti függetlenség ügye mintha azért kerülne itt napirendre, hogy a komáromi hősök ivadéka a magyar szabadságmozgalmak legvégső, történelmi forrásaiig hatolhasson. A Habsburgok uralma alá kerülő ország, mely függetlenségéről önként mond le, felemelhető-e még? Az olyan „ellenzékiek", mint Crudy, Luther Márton „püspöke", vívhatnak-e majd sikeres harcot a Szapolyaiak és a Habsburgok ellen? A felelet csüggedt, lehangoló. Crudy a Habsburg-ház útját egyengető királynőért hal meg — a reménytelen, trubadúri szerelem fölébe nő az ügynek, melynek sikerében senki sem bízik már. A haza ügye iránti közöny, a viszályok, az önzés, a köpenyegforgatások, árulások —

micsoda jellemző, kíméletlen kép alakul ki e rajzokból, Mohács Magyarországának mily megdöbbentő valóságát tudja itt megragadni Krúdy. II. Lajos halála értelmetlen áldozat, melyre a király inkább gyengeségből szánja el magát: „elmegy uralkodni a másvilágra" — ahová alattvalói kívánják. És II. Lajos szerepét is mennyire megvilágítják szavai, melyekkel Máriától búcsúzva, letűnik a színről: „Az volt a baj, hogy csak gyűlölni tudtam ezt az országot, nem pedig szeretni. A magyarokat szeretni kell — ez a titka az uralkodásnak." A tehetetlen Lajossal szemben Szapolyai mohósága, bírvágyában asszonyossá váló hangja, esdeklése, alkudozása Mária előtt — majd pedig az „első Habsburg", Ferdinánd, ájtatos közönyével: egy ország végzete e jellemek egymásutánjában. Az író rokonszenve Mária oldalán van: de amiként Lajost és Szapolyait kisemmizte a történelem, úgy Máriát is, aki fivérének, Ferdinándnak készítette az utat a magyar trónra. Szerepe abban állt, hogy helyét másnak adja át — s hogy mit tett, arra későn döbben rá. Krúdy megérteti, sejteti Máriával a titkot, melyet Lajos már csak Mohács küszöbén ismert föl; de Mária, aki talán már szeretni tudná az országot, félreáll az útból, hogy azon egy hideg, szenvtelen férfi léphessen a trónra, akitől ez a nép, ez az ország éppoly idegen, mint aminő utódai számára is marad. Kesernyés, reménytelen hangsúllyal zárul a regény: egy vereség regénye — s Krúdy a maga jelenét is e vereség megmásíthatatlan következményeként szemléli.

Krúdy ebben a regényben nem álmokat és ábrándokat, nem mélabús hangulatokat mutat be, hanem szilaj szenvedélyeket, melyek nagy erővel megformált jellemekből fakadnak. Nyoma sincs a *Három király*ban annak a stilizáló rézkarc-technikának, mely korábbi írásait jellemezte. Vad indulatok, nyerseség, szemérmetlenül megmutatkozó bűnök — és hősiesség, tisztaság, hűség, önfeláldozás: íme a trilógia valóság-anyaga. Némelyik jelenete a shakespeare-i királydrámák tragikumát, indulati szélsőségeit, komor nagyszerűségét idézi — így elsősorban Mária

és Szapolyai összecsapása a székesegyházban, Lajos ravatala előtt ; ez a jelenet az egész regény csúcspontja, s ennél drámaibbat, szenvedélyesebbet Krúdy nem alkotott egész életében. De nem kevésbé ragyogó részletekkel szolgálnak Tomori és Bornemissza vitái a trón lábánál, Szapolyai tanácskozásai a tokaji szőlőhegyen, a pozsonyi udvar életének képei stb. Krúdy, akit legtöbb írása nyomán a kis témák, a különc részletek, a költői hangulatok művészének érezhetünk : itt egy nagy epikai feladat mestereként áll előttünk. A *Három király* az egyetlen alkalom, hogy Krúdy merész kézzel nyúl a valósághoz — míg a maga korának kérdései közül mindig is a kevésbé lényegeseket választja. Ez a merészsége azzal is jár, hogy ki tud bontakozni romantikájának ködei, hangulatai közül, s élete utolsó szakaszában ismét vissza tud nyúlni a valóságnak ahhoz a művészetéhez,melytől első ifjúságában elkanyarodott.

A magyar irodalom igazi vesztesége, hogy ezen az úton, korai halála miatt, már nem tudott tovább haladni.

3

Krúdy fejlődésének, és általában, egész alkotó módszerének jellemző két példája a *Hét bagoly* és a *Boldogult úrfikoromban*... Művészetének elmélyültével a tízes évek modoros romantikáját is egy tisztább és igazabb regényesség váltja fel; e romantika első hangjaira a *Hét bagoly*ban figyelhetünk föl. Később, a *Boldogult úrfikoromban*... e romantikát már a realizmus egy sajátos fajtájával párosultan tárja elénk ; mindkét regény ugyancsak elüt a Krúdy-féle romantikának attól a változatától, melyre példaként a *Palotai álmok*at idéztük.

A *Hét bagoly* — említettük — visszatekintés is, egy írói

pálya kezdeti körülményeinek, a kilencvenes évek irodalmi életének felmérése. Krúdynak több írásában tér vissza a századforduló tematikája, és ebben a regényben is Józsiás története kibővül annak az átalakulásnak rajzává, mely az ódon Pestből véglegesen kapitalista nagyvárost formál. Eltűnik a régi Belváros, melynek képe oly csodálatos költőiséggel merül fel az első fejezet hófüggönye mögül, eltűnik a *Hét bagoly* — és a régi irodalom. E korszak- és nemzedékváltás mezsgyéjén bontakozik ki Józsiás története, a legszebb pesti mesék egyike, melyet bizonyos értelemben *A Pál-utcai fiúk* méltó párjának tekinthetünk. Mindkét regényben ugyanaz a meghatott líra búcsúzik a múlttól, s mindkét író ugyanazzal a kesernyés-szomorkás tekintettel fordul a jelenhez, melyet ridegnek, könyörtelennek — és költőietlennek éreznek. Az új világ immár nem a mélyen és tisztán érző szíveké — hanem az „aranyásóké", a könyörtelen törtetőké, akik a kapitalizmus harci modorát, életstílusát egyaránt beleviszik az üzleti és az irodalmi életbe. Az érzés, a gondolat most válik csak igazán piaci áruvá — és ezek a folyamatok megdöbbentően emlékeztetnek a költészet prostituálódásának azokra a jelenségeire, melyeket Balzac regénye, az *Elvesztett illúziók* elemzett. Méltatlan és jogosulatlan ötlet lenne párhuzamot vonni Balzac — és Krúdy között, mégis : a téma, a helyzet hasonlósága talán megengedheti, hogy szembeállítsuk egymással Lucien de Rubempré sorsának tragikus kimenetelét azzal az idillel, mely Józsiást várja Áldáska oldalán és Virág Kálmán és Neje álmoskönyvszerkesztői íróasztala mellett. E két kifejlet különbsége a kritikai realizmus — és a romantika eszmeiségének gyökeres ellentéteire figyelmeztet. De ugyanakkor Krúdy romantikájának javára kell írnunk azt, ahogyan Józsiás elutasítja a kísértéseket, melyek Lucient örvényükbe ragadják. Az új, kapitalista harcmodor azt diktálná Józsiásnak, hogy használja ki a hírhedtsége nyújtotta tőkét, törjön élre, éljen a helyzete nyújtotta karrier-lehetőségekkel. Józsiás a Belváros helyett a Józsefvárost választja — és Krúdy romantikájának e topográfiai változatára külön

is érdemes felfigyelnünk. A „vörös postakocsi" utasainak, a *Palotai álmok* álmodóinak regényessége mindig is valamely keresetten ódon, álmatag környezetben bontakozott ki. De akárcsak *A Pál-utcai fiúk*ban, a *Hét bagoly*ban is a romantika már a városi kisemberek lakónegyedeit, életszíntereit veszi birtokába. Ennek a világnak, ennek a tiszta és egyszerű környezetnek költészetét hozza magával Áldáska is. A századvégi Pest fülledtségével és kietlenségével szemben úgy merül fel ez a másik világ, mint a Jókai-féle Senki szigete — csakhogy valóságosabb, hitelesebb, hétköznapibb regényességgel. Ebben a romantikában már nem a puszta elvágyódás, a testtelen nosztalgia — hanem a jó és tiszta élet, a nyugodt lelkiismeret, az egyszerű és valódi boldogság utáni sóvárgás az uralkodó. Krúdy nem tud a századforduló nagy, társadalmi folyamatainak mélyére hatolni, s nem is látja — vagy talán nem akarja látni — a belőlük táruló távlatokat. (Ne feledjük: a *Hét bagoly* az ellenforradalmi korszak első éveiben született.) De az igény, melyet ez a költői kisregény kifejez: emberi és mély — s ez a romantika egy ép és igaz költészet hangját röppenti egy boldogtalan kor lármás zűrzavara fölé.

Vannak a *Hét bagoly*nak színes és eredeti realista elemei is; Krúdy emberábrázoló művészete Leonórában és Zsófiában a századvégi Pest két jellegzetes asszony-alakját teremti meg. De a regény igazi erényei a romantikától áthatott részekben ragyognak fel; ilyenek: a már említett kezdőfejezet, Józsiás és Zsófia „kirándulása" a zajló Duna jegén, sőt, még a hullaházi jelenet is, mely épp romantikus különcsége, túlfeszítettsége miatt itt-ott már a naturalizmusba csapna át, ha Krúdy valóban megrendült költészete ennek útját nem állná.

A *Hét bagoly*ban kibontakozott romantika csillan föl a *Boldogult úrfikoromban*... lapjain is, különösen azokban a részekben, melyek Vilmosi Vilmát állítják előtérbe. De ez a regény elsősorban ama sajátos realizmus miatt érdemel figyelmet, mely Krúdy utolsó, érett korszakában mindinkább

felváltja a korábbi korszak modorosságait. Krúdy romantikájának egyik adekvát formája a hangulat-novella volt, mely néha csaknem egy lírai költemény prózai változatának tetszett. Utolsó korszakában azonban Krúdy a hangulat-novellától visszatér a zsáner-novellához, a realista művészetnek ehhez a klasszikus műfajához, mely egyébként korai írásai közt is feltalálható már. *Az élet álom* című novellakötet úgyszólván csupa zsáner-novellát tartalmaz ; bennük Krúdy megannyi különcről : régimódi férfiakról, öreg pincérekről, hírlapírókról, az éjszakai élet alakjairól fest képet.

A *Boldogult úrfikoromban*... valójában regénnyé növelt zsáner-novella. Ebben a novellaformában Krúdy megfigyelő, realista tehetsége szerencsés keretek közt bontakozhatik ki. Ezeknek a novelláknak hősei ugyancsak nem „ködlovagok", hanem mozdulataikban és szokásaikban, hanghordozásaikban és külső jellegzetességeikben, öltözködésükben és bogarasságaikban aggályos pontossággal megfigyelt, arcképfestő kedvteléssel életrekeltett alakok, sőt típusok. Krúdy életismerete, az élet sajátos területeiről oly sokat tudó beavatottsága e típusok sorában néha igazi, realista remekléseket is hoz létre. A zsáner-novellák nagyrészt a kapitalizálódó Budapestet mutatják be : kézművesek, iparosok, kisemberek életét, mindennapjait — és természetesen, az éjszakai élet szinte autonóm világát is, pincéreivel, kucsébereivel, kocsisaival, utcalányaival, szerencsejátékosaival. Ezek az írások, kétségtelenül, egy realista Krúdyt állítanak elénk — habár az ilyenfajta realizmus nem tud eljutni az összefüggések, a nagy, égető korkérdések és eszmék felismeréséig. Talán *kisrealizmusnak* nevezhetnők Krúdy e művészetét, mely a részletek, az apró, de festői epizódok bensőséges, színes megelevenítésében mutatkozik meg főként — vagyis, egy olyan művészetben, melynek az atmoszféra-teremtés, a megfigyelés, a leírás a leghatékonyabb eszközei. Az, ahogyan egy embert vagy egy eseményt — menyegzőt vagy temetést — leír : az ábrázolási művészet nagyigényű remekléseire nyújt alkalmat, az ő kisrealizmusának keretei közt is.

A *Boldogult úrfikoromban*... ennek a kisrealizmusnak talán legjellegzetesebb példája. A regénnyé bővült zsánerképben egy terézvárosi asztaltársaság tagjainak portréi helyezkednek el; e portrék gazdagsága, a sörházi jelenet résztvevőinek jellegzetességei, beszédmodora, külsejük stb., lehetőségei teljében mutatják meg Krúdy kisrealizmusát. Annak a költőiségnek, mely ebben a regényben kibontakozik, több a köze a realizmushoz, mint a romantikához. Az önfeledt, boldog keringőzés, melynek lendülete a „herceget" és Vilmát éppúgy elkapja, mint Vájsz vendéglőst és feleségét, ragyogó tetőpontot jelent a majdhogynem mozdulatlan cselekményben; ezt a tetőpontot apró, jelentéktelen részletek, újabb és újabb epizód-alakok bevonásával, halmozásával készíti elő Krúdy, akinek szerkesztő művészete talán ebben a művében a legérettebb. És milyen kiszámított ívelléssel siklik alá a regény menete erről a tetőpontról a vendégek távozásának jeleneteibe, amikor e hétköznapi és mégis oly ritka, rendkívüli örömnek emlékével szerteoszlanak. Krúdy művészete épp abban mutatkozik meg, hogy az örömnek, boldogságnak ezt a tüneményszerű jelenését bármiféle „csodás" mozzanat, bármiféle mesterkélt és modoros fordulat alkalmazása nélkül hozza létre. Az a szinte észrevétlen, *minőségi* változás, mely a „Bécs városához" címzett söröző vendégeinek körében végbemegy: nem szürrealista csoda, hanem természetes terméke annak a meleg és bensőséges kisvilágnak, melyben Krúdy az egyszerű és mesterkéletlen örömök egyedüli fészkét látja. És ez a kisvilág a pesti élet szerves része is: a *Boldogult úrfikoromban*... olyan zsánerkép, melynek keretei a pesti élet néhány felejthetetlen típusát fogják egybe. Pista úron, vagy Kacskovicsék asztaltársaságán kívül a trafikos, a borbély, a portás, a zongorista, az üvegkereskedő alakjai is: a magyar városi élet egy-egy színét, jellegzetességét hordozzák magukon. Ez a regény, kisrealista művészetében is, a városi élet valóságának, költészetének egyik legbensőségesebb kifejezése.

Krúdy művészetének határai azonban megmutatkoznak

ebben a regényben is. A *Boldogult úrfikoromban*... a maga „időtlenségével" bizonyos értelemben visszalépés még arról a szintről is, melyet a századforduló korrajzára törekvő *Hét bagoly* jelez. A *Boldogult úrfikoromban*.. is csak a nagy, a lényeges koreseményekre szoruló alkotás, mely eleve lemond az események akár leghalványabb kommentálásáról is. A merészség, mely a *Három királyt* jellemezte, teljességgel hiányzik belőle. Szinte szükségszerűnek érezzük azt a párhuzamot, melyet a „Bécs városához" meghitt „úri murija" — és ama másik, vadabb, szilajabb mulatozás, a Szakhmáry-tanya halálos vigadása közé vonhatunk. A *Boldogult úrfikoromban*... is annak a hattyúdalnak egyik éneke, melyet fentebb említettünk.

Mi szól hozzánk ebből a hattyúdalból? Talán nem is csupán a tisztasága, költőisége ; hanem inkább néhány hangsúlya és árnyalata, melyek az élet örömét, szépségét hirdetik. Krúdy éppoly életigenlő, mint Mikszáth vagy Jókai. Mi sem áll tőle távolabb, mint a halál, a hanyatlás kultusza — még ha ő maga, akarva-akaratlan, részese is egy osztály hanyatlásának. De ebből a feltartóztathatatlan folyamatból mégis egy olyan világ ábrándjához szállnak a hattyúdal hangjai, mely világban az igaz, emberi érzések és erények, a jóság, a szépség, az öröm és a becsület méltó, nemes helyükön állanak.

LA FONTAINE ÉS RADNÓTI MIKLÓS

1943 augusztusának dátumát őrzi Radnóti Miklós bevezető tanulmánya a La Fontaine-fordítások kötete előtt, s eljövendő évtizedek filológusai talán egykönnyen „időzíthetik" majd *A pásztor és az oroszlán*, *A származásával kérkedő öszvér*, vagy *A galamb meg a hangya* fordításait a *Tajtékos ég* kötetének középső harmadában, vagy talán épp az *Októberi hexaméterek*től a *Nyugtalan éj*ig eltelt hónapok versei közé. Bizonyára nem véletlen, hogy a bori tábor termése gazdagabb, mint épp ezeké, a látszólagos nyugalomban eltelt hónapoké — „ékezetek nélkül, csak sort sor alá tapogatva" még könnyebb is alkotni, mint 1943 esztendejének baljós derűjében. A La Fontaine-fordítások egynémelyike azonban megíratlan maradt Radnóti-versek helyett szól, s az állatmesék ürügyén sokkal bensőbb fájdalmak, sokkal mélyebb nyugtalanságok látnak napvilágot, hogysem e művekben az évszázadok óta szunnyadó alkotó, s az imént még Apollinaire-t fordító magyar költő találkozását holmi véletlen érdeklődés, amolyan műfordítói kalandvágy gyümölcsének tekinthessük. Ha volt valaha is szöveg, mely a műfordítót a költő legnehezebben elmondható igéinek megidézésére csábította, ha volt valaha is műfordítás, melyet szunnyadó versek küldtek előre maguk helyett, s ha volt költői ihlet, mely a műfordításban az alkotás, a formálás, a teremtés legsúlyosabb és leghálátlanabb feltételeit fogadta el — úgy példájukat e kötet állatmeséi állítják elénk a legragyogóbban. A La Fontaine-kötet Radnóti műfordítói pályájának csúcspontja, s ha Babits Dante-fordítása valaminő alkati rokonság gyümölcseként született, hasonlóképp rokonság — két jellem, két érzékenység, két lázadás,

két csalódás rokonsága — fűzi egymáshoz La Fontaine-t és Radnóti Miklóst.

A műfordítás-kötetek tartalomjegyzéke felér egy irodalomtörténeti „teszt-játszmával", melyben csak rokonairól vall a kérdezett. Az *Orpheus nyomában* műfordításai között bizonnyal nem ok nélkül találunk kilenc Apollinaire-verset, s a XVII. század francia költői közül nem ok nélkül szerepel épp Scarron. Mindketten formabontók, lázadók, szembeszegülők, újítók! S amiként az Apollinaire iránti hajlamot módosítja némiképp a Larbaud verseivel szemben megnyilvánuló fordítói gyengédség, úgy a klasszicizmussal vállalt közösséget nem is annyira a Catullus-, Horatius- és Propertius-fordítások tanúsítják, mint inkább a La Fontaine-kötet sajátos, meg-megbomló, majd újjá és újjászülető fegyelme. Az Orpheus- és a La Fontaine-kötetek tanúságánál is meggyőzőbben vall Radnóti klasszicizmus utáni nosztalgiáiról versköteteinek hangja. Idill és tragikum senkinél sem egyesült még oly szervesen, mint épp őnála. Az ő „újmódi pásztorainak éneke" komor, elátkozott tájból visszhangzik. Idill és halálfélelem: Radnóti vágyódása, hogy összebékítse költészetének két legfőbb sugallóját, sohasem teljesülhet be. Legfeljebb ott, ahol a halál *bizonyossága* ernyőzi a vesztett idill *emlékét !* A fiatal Radnóti költészetének jövőjét féltették egyesek az idilltől, melynek igénye oly szelíd-követelődzőn élt benne mindvégig — ma már tudjuk, hogy költészetének későbbi, igazánti nagyságáért kezeskedett ez. Mindannak, amit „ernyesztőn" idillinek érezhettek ezek az aggályoskodók, csak az „erőltetett menet" napjaiban derülhetett ki igazi értelme és értéke. *„Bolond, ki földre rogyván fölkél és újra lépked"*... — igen, csak a bori halálmenet állomásain telítődhetett a nagyköltészet igazi sugallatával a távoli idill verandájának, rőt sövényének, méhzöngésének emléke. A „biedermeier" idill szemünk láttára magasodott hősivé, tragikussá — vagy helyesebb szóval: klasszikussá!

A klasszicizmus hívása kezdettől ott visszhangzik e

korai halálra ítélt költészetében! És ne higgyük, hogy ezt a hívást csak a hexaméteres sorok, vagy az eclogai párbeszédek nyilatkoztatják ki! Csokonai óta talán egy költőnk sem ismerte a szenvedélyes gyengédség oly megható szavait, aminőkkel ő tudott becézni asszonyt, tájat, gyümölcsöt, hajnalt — micsoda nedvdús, olvadékony gazdagság, micsoda szüntelen, himnuszi elragadtatottság keresi verseiben az örökkévalóságot! Túlságosan is *nyílt*, sebezhető világ, túlságosan is édes, meghatott líra : néha már-már igazat adunk a korai esztendők aggályoskodó kritikusainak! Hogy félrebillenne ez a mérleg, ha ellensúlyként serpenyőjébe oda nem tudná vetni a halált! Ami csak olvadékony, lebegő és illanó ebben a költészetben, mily szilárddá, megmásíthatatlanná és zárttá válik is a halál jelenésére! Márpedig ez a jelenés a legfontosabb Radnóti versek végén mindig bekövetkezik, borzongató és boldog berekesztésként, legméltóbb záróütemeként az idillnek, mely immár elvesztette felelőtlenségét, önző ragyogását — mindazt, amiért bárki is feleslegesnek, frivolul fényűzőnek mondhatná! A napfényes reggel, ím, szembefordul a fekete éjszakával, az élet magába öleli a halált, a boldogság a fenyegetettséget, a szó a némaságot — önmaga ellentétébe fordul e költészet, lassú, ragyogó kerékként : s küllőin felvillannak az igazi klasszicizmus jegyei!

Mert Radnóti költészetét idill és halál feszültsége végül is a klasszicizmus egyensúlyával ajándékozza meg — ritka és becses egyensúllyal, melyet csak a lélek biztonságát ismerők nyerhetnek el. S nyújthat-e bármi is rendületlenebb biztonságot, mint az immár nem rettegett, de : *elfogadott* halál? Felvillannak a halál fekete tükrei is az élet képeinek kísértése előtt : Bor halálos égboltja alatt az egyensúlyt az idill emléke teremti meg — ugyanazé az idillé, melyet annak idején oly diadalmas-titokzatosan járt át a halál ígérete!

Éjjel a hó esik és
angyal suhog át a sötéten.
Nesztelenül közelít,
mély havon át a halál.

Klasszikus mértékben közelít!... S a léptei taposta ösvény — bármily meglepően hangzik! — egyikévé válik az utaknak, melyek Radnótit La Fontaine-hez elvezették. Idilljének és halálának egyensúlyát — klasszikus egyensúlyát — egy nagy kor egyensúly-klasszicizmusának példája vonzotta: a francia XVII. századé! S hogy miért La Fontaine példája bizonyult a legvonzóbbnak számára, azt megérthetjük, ha szembenézünk e rejtélyesen tökéletes és a francia klasszicizmus mélyén megbúvó erőket oly csodálatosan összefoglaló állatmeseköltőnek mindkét arcával.

Az első bizonnyal a klasszikus malherbei, a boileau-i — La Fontaine derültnek ígérkező arca — moralista arc! Istenek és próféták csak az igen-igen vagy nem-nem válaszútjait ismerik, de a kiábrándultak, a megbocsátók, a keserűek jó és rossz számtalan fonákját, átmenetét tartják számon. Az állatmesék La Fontaine-je mögött egy egész társadalom hősi illúziótlansága, derűs kiábrándultsága áll. De egyensúly jegyében, még ez is: a „nagy század" moralistái nem éreztek lelkifurdalást kegyetlenségük miatt! Akár Larochefoucauld-tól, akár La Fontaine-től mi sem áll távolabb, mint a bocsánatkérés, mentegetődzés. S ez a biztonság, ez a nyugalom megejtő lehet olyasvalaki számára, aki már nyugalmat és biztonságot — ha még oly tragikusat! — lelt önnön szívében! Radnóti szeme előtt kitárult egy kor, mely az idill édességét s a halál hősiességét éppúgy egyensúlyban tudta tartani, mint ő a maga költészetének éltetőit. Egyik oldalon a pásztorjáték — másik oldalon a szenvedély és hősiesség: Phédra és Cid! Radnóti világa éppoly kevéssé ismeri a kételyeket, mint a La Fontaine-é — mindkettejük szemhatára lezárult — egyikét a halál függönyözi el, másikét a bölcsesség.

De a La Fontaine világa maga is idill: emberszabású

állatok — és állatszabású emberek idillje! Radnóti a maga rajongásainak és halálfélelmeinek paradicsomából nagyonis otthonosan rándulhatott át e bölcsen vad vidékekre, melyeknek lankáin tücskök és hangyák, ráspolyevő kígyók és szónoki nyelven érvelő rókák tanyáznak. Természetesen, azokat az igéket hallja beszédjükből, melyekre maga is leginkább kíváncsi! Rend honol a La Fontaine világában — s rend a Radnótiéban is : elvégeztetések, megnyugvások rendje. A *Tajtékos ég* költője mintegy elégtételt vesz önmagának a sorson, amiért neki nem adatott meg, hogy a fájdalmasan teremtett egyensúly fölé ugyanoly autonóm világot is építhetett légyen, mint La Fontaine, ki enlelke sugallta törvények és erkölcs szerint élteti állatait. Úgy veszi hát birtokába az állatmeséket, mint aki további változatára bukkant egy már régebben meglelt igazságnak.

S éppen ezért válnak a La Fontaine-fordítások Radnóti költői pályájának nem melléktermékeivé, függelékeivé : hanem *kiegészítéseivé* — kiegészítésekké és folytatásokká, melyekben önmagából lépett ki rokoni, testvéri tartományokba.

Egyéb utak is vezették azonban Radnótit — La Fontaine más arca is vonzotta őt. Apollinaire fordítójának első verseit ugyanazok a forradalmi, újító sugallatok járják át, melyek a húszas évek francia líráját is, — Radnóti korai játékosságának, szürrealizmus felé hajló merészségének nyomait azonban hiába keresnők épp a későbbi, legfontosabb verskötetekben. Mégis, maga a hajlam tovább él, s a formabontó ösztön, ha másutt nem : legalább az antik formák felújításában, gazdagításában jelentkezik. S még inkább a műfordítói érdeklődésben! Költő számára a műfordítás az ihlet lehetőségeinek mesterséges megsokszorozását is jelenti : a meg nem tapasztaltak tapasztalatát, a soha nem látottak látását, a soha nem érzettek érzését! Radnótinál pedig éppen az *egykori* tapasztalat, az egykori vágy és érzés bujdokló továbbkígyózását, felszínre bukkanását — egy rokon líra szavaiban és képeiben!

Emlékezzünk, hogy idill és halál költészetét kamaszos, vad lázadás hangjai előzték meg Radnótinál — hangok, melyek az akkor már akadémiai modorra is hajló Babitsot ugyancsak meghökkentették. És ezeket a hangokat, habár később nem hallatta, de végképp sohasem tagadta meg Radnóti. Cocteau és Apollinaire egy-egy verssora leplező ürügy, fedező alkalom volt régpróbált, játékos szökelléseknek! Vérmérséklete szerint mindig is a forradalomhoz, az újításhoz vonzódott, s idilli-halálos klasszicizmusának paradicsomából egyetértőn, cinkosul figyelt minden kísérletet, minden erőfeszítést, mely a könnyűvé vált, régi rendet próbálta megdönteni. S a rendet, a formát, melyben alázatosan és elítélten megnyugodott, élete utolsó hónapjaiban találhatta csak meg, szenvedéseinek nem remélt jutalmaként — e szenvedések jóvoltából immár a nagyköltészet rangjával megajándékozottan.

De addig is, békét, egyezséget kellett kötnie a kaland, a forradalom, a szökellés — melyekre alkata — s a klaszszikus egyensúly között — melyre végzete rendelte! S ezt az egyezséget csak tulajdon költészetén *kívül* köthette meg — ha ugyan nem akarta könnyelműn kockáztatni művének legértékesebb gyümölcseit. Így vált La Fontaine meseműve egy szabad és nyugtalan, kereső és kielégítetlen lélek fájdalmasan áhított és céltudatosan kivívott elégtételévé.

Mert La Fontaine mintegy jelképesen egyesítette magában azt a két utat, melyek között Radnótinak könyörtelenül választania kellett. A klasszicizmus és a rendbontás útjait! Az ő homlokán is ott ragyogott a „nagy század' jegye — méghozzá rejtelmesebben, mint a Racine-én! S Racine feloldhatatlanul magányos, végzetesen *csak* francia élete művénél a La Fontaine-é a magyar nyelvnek és képzeletnek hozzáférhetőbb is volt! Legalábbis Aesopus utat tört már számára, s az iskolai nyelvkönyvek neveltjei valami áttetsző erkölcsiség, gyermeki gyakorlatiság hiedelmében élhettek. Radnóti verseiben azonban a rejtelmes La Fontaine szólal meg, a játékos forradalmár, a bölcs lázadó,

az alexandrint robbantó klasszikus, kinek műve baljósan mutat túl tulajdon korán, s egyszerűségében a legbonyolultabb örökséget hagyja ránk — örökséget, mely homályba sápasztja Corneille és Molière leginkább klasszikusoknak vélt lapjait is.

De arról, hogy milyen kapcsolatok fűzik Radnótit La Fontaine-hez, minden magyarázatnál ékesebben szólnak magának a fordítónak bevezető sorai. Kiderül ezekből, hogy Radnóti *valóban* a különcöt, a gátlástalant, a szelíd anarchistát szerette benne — azt a La Fontaine-t, aki a legkevésbé bizonyult klasszikusnak, tulajdon kora és életműve ragyogó klasszicizmusában. Mi sem természetesebb, mint hogy a La Fontaine-i formának is elsősorban forradalmi elemei káprázatják el Radnótit: mily éles szemmel fedezi fel tüstént, hogy La Fontaine „megbontja az alexandrint", „nem tiszteli a *szent* sormetszetet" — de mily ösztönös sietséggel állítja is vissza ismét forradalom és klasszicizmus egyensúlyát, midőn arra mutat rá, hogy „ez a szabadon kezelt, századában szinte forradalmi forma tele van megkötöttségekkel"...

La Fontaine műve így nem is annyira a műfordítónak, mint inkább a költőnek válik boldog prédájává. Amit Radnóti művel ezekkel a La Fontaine-szövegekkel — habár a legszigorúbb értelmi- és ütemhűség bilincseivel kötvén meg kezét! — amolyan *incognito*-alkotásnak tetszhetik. Mert alkot, teremt, alakít — egyaránt hűen szövegéhez és önnön, titkos sugallataihoz. És valóságos csodája a fordítás művészetének, mily egyszerű, alig is látható vonásokkal tudja megtoldani La Fontaine rajzait — hogy az idegen vonások hálójából kibontakozó költőarc hűsége ugyanúgy növelje a fordító arcának hűségét, amiként ez utóbbi is az előbbit! Gondoljunk csak *A kakas és a róka* eredeti szövegére, mely inkább a ravasz rókára pazarol színeket és vonásokat — magának az öreg kakasnak az „*adroit et matois*" vajmi szűken mért jelzőit juttatván. S lám a befejező sorok közhelyszerűsége *(Et notre vieux Coq en soi-même Se mit*

à rire de sa peur) mint valami hanyagul, üresen hagyott falfelület, micsoda szerencsés alkalmat nyújt Radnótinak, hogy magát La Fontaine-t ajándékozza meg tulajdon kakasának találóbb, frissebb képével: „A vén kakas meg ül merengve s kacag egy halkan kaccanót"... Mintha csak tulajdon korának valamelyik cinikusan bölcs, okosan erkölcstelen, öreg politikusának arca jutott volna Radnóti eszébe!

És a kor, Radnóti kora, s a halálfélelem — Radnóti és valamennyiünk halálfélelme — kísértetiesen tanyát üt ebben az állatvilágban, melynek immár nem a versailles-i park a földrajzi hazája. És itt válnak e műfordítások ürügy és véletlen alkalom helyett a legbensőbb, legsürgetőbb költői vallomások, sőt „elszólások" hordozóivá. *A városi és mezei patkány* végszavai *(Fi du plaisir Que la crainte peut corrompre!)* micsoda hangsúllyal, s a halálfélelem mifajta ütemeivel bővülnek is a magyar fordításban! (Nem élvezet, hogyha jódolgunk felett *rettegés lapul sötéten!)* Nem véletlenül került a kötet versei közé a gyáva nyúl története, aki attól tart, hogy két fülét szarvnak nézik, s ezért száműzik a szarvat hordozó, többi bús állattal együtt. S micsoda rejtezések, micsoda üldöztetések véletlen allegóriájának bizonyul *A Szarvas és a szőlő* meséje! A ráspoly szavait azonban, melyekkel a belélharapó kígyót gúnyolja, Radnóti bizonnyal egy nemzedék nevében is mondta, s különösképp a korai halálra ítéltek helyett — a költő, az alkotó egyetlen dacát szegezvén szembe az alattomosan rombolóval:

Hát árthattok ti, bár fogaitok kivásnak,
oly sok szép alkotásnak?
Martok, de bronz, acél s gyémánt a műremek.

Mindezt pedig a tulajdon művéről is mondhatta volna! S nem utolsó sorban épp ezekről a La Fontaine-fordításokról, melyeknek aranyló klasszicizmusán egy baljós jelenkor

gyásza és gondja út át — s melyeknek igazi jelentősége mégis csak az, hogy az utolsó, s oly ragyogón megállt próba előtt Radnóti Miklós költészetének legmesszebb vezető útját megnyitották!

TARTALOM

A magyar romantika (1954) 5
Két Petőfi-tanulmány 93
Petőfi a „János vitéz" előtt (1954) 95
Petőfi a „Felhők" után (1954) 135
Arany János (1952) 155
Madách Imre (1955) 217
Vajda János (1955) 295
Két Jókai-tanulmány 363
Jókai útja (1954) 365
Jókai pályafordulata (A „Rab Ráby") (1955) . . 467
Mikszáth Kálmán és a „Beszterce ostroma" (1951) . 551
Krúdy Gyula (1954) 573
La Fontaine és Radnóti Miklós (1948) 599

Felelős kiadó a Szépirodalmi Könyvkiadó igazgatója Felelős szerkesztő: Vajda Miklós Műszaki vezető: Farkas Imre Borító és kötéstery: Rudus Klára MNOSZ 5601-54 és 5602-50 Á szabvány szerint. Megjelent: 3000 példányban. Terjedelem: 30.6 Á/5 ív — Alföldi Nyomda, Debrecen. 1956-565-61 Felelős vezető: Patai István

© *Sólér István, 1956*